

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

SERIA
ARTĂ PLASTICĂ

2
1972

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: MIRCEA POPESCU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România.
Redactor responsabil adjunct: PAUL PETRESCU. *Membri:* RADU BOGDAN, Prof. MARCEL BREAZU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, THEODOR ENESCU, ION FRUNZETTI, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, DAN HĂULICĂ, membru corespondent al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, Acad. ION JALEA, EMIL LĂZĂRESCU, REMUS NICULESCU, AMELIA PAVEL, SORIN ULEA, Prof. VIRGIL VĂTĂȘIANU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, TEODORA VOINESCU.
Secretar științific de redacție: RĂZVAN THEODORESCU. *Secretar de redacție:* YVONNE OARDĂ.

La revue *STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI*, seria *ARTĂ PLASTICĂ*, paraît 2 fois par an. Toute commande à l'étranger sera adressée à Întreprinderea ROMPRESFILATELIA, boîte postale 2001 — telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Prețul unui abonament este de 80 lei pe an.

În țară abonamentele se fac la Oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții, Revistele se mai pot procura (direct sau prin poștă) și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI, București, str. Gutenberg, 3 bis, sector VI.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite COMITETULUI DE REDACȚIE al revistei pe adresa: Calea Victoriei 196, București

APARE DE DOUĂ ORI PE AN

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tomul 19

1972

Nr. 2

S U M A R

	Pag.
CARMEN LAURA DUMITRESCU, EUGENIA GRECEANU,	Pictura din secolul al XVI-lea de la bolnița mănăstirii Bistrița-Vilcea 179
IRINA CAJAL MARIN,	Pătrunderea influențelor de tradiție bizantină în arhitectura bisericilor românești de zid din Transilvania (până la sfârșitul veacului al XVII-lea) 195
GHEORGHE VIDA,	Forme ale acoperământului și gătelii capului la femei în costumele populare românești 223
	Contribuții la studiul vieții și operei lui Munkácsy, pe baza scrisorilor și mărturiilor rămase de la Sigismund Ormos 237

M A T E R I A L E

CRISTIAN MOISESCU,	Considerații asupra tipologiei monumentelor dispărute ale Mitropoliei Bălgradului 287
ELENA LĂZĂRESCU,	Aspecte ale arhitecturii urbane din nordul Munteniei 295

N O T E Ș I D O C U M E N T E

MIHAI MANOLACHE,	Date noi privind activitatea pictorului Constantin Lecca la biserica Sf. Nicolae din Scheii Brașovului .. 307
------------------	---

C R O N I C Ă

Comemorarea unei aniversări (Anca Costa-Foru)	311
---	-----

R E C E N Z I I

Répertoire d'art et d'archéologie, Nouvelle série — Tome VI (Paul Petrescu)	315
N. A. KRASNOVSKAIA, Friuli, Istorico-etnograficeskie ocerki (Paul Petrescu)	317
IOANA VLASIU, Vasile Popescu (Sanda Agalidi)	318
Note bibliografice — Expoziții	321
Repertoriu de expoziții (alcătuit de Irina Fortunescu)	331

PICTURA DIN SECOLUL AL XVI-LEA DE LA BOLNIȚA MĂNĂSTIRII BISTRIȚA-VÎLCEA

de CARMEN LAURA DUMÎTRESCU

Sfânta aceasta și dumnezeiască mănăstire pomenește-se a fi zidită întâi și den temelie de Barbul banul Craiovescul, carele aici și îngerescul cin al călugăririi mai pe urmă au luat . . . »¹, așa începe una din pisanile bisericii mari a mănăstirii la Bistrița-Vîlcea, pusă în 1683, în zilele lui Șerban Cantacuzino, de către Constantin vel spătitar, viitorul domn Brîncoveanu.

Ctitorie de mare amploare și de însemnătate culturală deosebită, Bistrița Craiovesților² a avut un destin nefericit, căci nu împlinise poate două decenii de la întemeiere și Mihnea Vodă cel Rău a distrus-o cu tunurile (1509). Reclădită în domnia lui Neagoe Basarab, cu ajutorul acestuia, de către singurul dintre frații Craiovești rămas în viață, Barbu marele ban, care « iară o au prefăcut mai bună încă și mai frumoasă »³, ne-am putea aștepta ca această nouă zidire să înfrunte veacurile. Dar cu toate că zelul urmașilor s-a îndreptat asupra acestei ctitorii pentru a o înfrumuseța și repara, sau poate tocmai de aceea⁴, atât biserica mare a mănăstirii, cât și clădirile incintei monastice nu mai dăinuiesc astăzi, fiind înlocuite cu edificii noi ridicate între 1846 și 1855. Totuși ceva din vechea ctitorie a lui Barbu a mai rămas și tocmai construcția cea mai modestă și, prin însăși destinația sa, cea mai periferică: bolnița așezămîntului mănăstiresc, adică biserica în care se slujea călugărilor bolnavi, retrași în afara incintei propriu-zise.

Atingînd abia lungimea de 11 m la exterior, bolnița e alcătuită din altar, naos și pridvor deschis⁵. Altarul alungit are cinci laturi la exterior și este semicircular la interior, cu două nișe mici, semicirculare, adîncite în grosimea zidurilor la nord și sud, avînd funcția de proscomidie și diaconicon. Bolta altarului, mai joasă decît a naosului, este un scurt semicilindru terminat la est cu o semicalotă. În axul altarului — la est — o fereastră. Între altar și naos a existat probabil la origine o tîmplă alcătuită dintr-o arhitravă pe stîlpi de lemn sau de zid (tîmpla actuală este o operă din vremea lui Matei Basarab). Naosul,

¹ N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, I, București, 1905/5, p. 194—195.

² Pentru întreaga bibliografie privitoare la mănăstirea Bistrița-Vîlcea, a se vedea Nicolae Stoicescu, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România, I — Țara Românească*, vol. I, Craiova, Edit. Mitropolia Olteniei, 1970/0, p. 71—75.

³ N. Iorga, *op. cit.*, loc. cit.

⁴ În raportul asupra bisericii mănăstirii Bistrița, cu prilejul reparațiilor din 1846, se spune: « Acum, la dărîmarea zidurilor vechi, s-au văzut că nu au fost clădirea tot de o dată făcută, ci rînduri, rînduri, nefiind zidurile legate

unul de altul; ci aceasta au fost pricina în cele din urmă de s-au desfăcut zidurile de sineși în toate părțile. Sfînta biserică iarăși la întia prefacere s-au făcut prea mică, după cum se vede, și cei din urmă domni, văzîndu-i strîmtoarea, au adăugat ceva la dînsa, iar cei de-al treilea au mai făcut amvonul [pridvorul] și cu această adăogire, una peste alta, n-au putut ca să potrivească cît de puțin a fi o zidire arhitectonică. . . », apud N. Iorga, *Inscripții*, II, p. 83.

⁵ A se vedea descriere, plan și fotografie la V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959, p. 507, fig. 468, 469; de asemenea Em. Lăzărescu, în *Istoria artelor plastice în România*, I, București, 1968, p. 247, 248.



Fig. 1. — Bolnița Bistriței-Vâlcea. Tabloul votiv: Barbu-Pahomie și Negoslava; peretele de vest, naos.

aproximativ pătrat, este boltit în semicilindru longitudinal și are trei deschideri: două ferestre (nord și sud) și o ușă la vest. Pridvorul actual, cu stâlpi cilindrici masivi de zidărie, a fost construit în 1710⁶, dar el nu face decât să înlocuiască pridvorul original⁷, înconjurat de o prispă joasă, cu stâlpi zvelți de lemn ce susțineau streșina proeminentă a biseriței, aspectul construcției inițiale fiind acela consemnat în tabloul votiv (fig. 1). Probabil că o dată cu înlocuirea pridvorului, în 1710, s-a procedat și la lărgirea ferestrelor și a ușii bisericii⁸, distrugându-se astfel porțiuni din pictura interioară. Ceea ce ne face să acordăm o atenție deosebită bolniței Bistriței nu este însă aspectul arhitectonic — interesant, e drept, pentru elementul pridvorului la începutul veacului al XVI-lea — și nici faptul că e singurul edificiu supraviețuitor al ctitoriei Craioveștilor, ci ansamblul de pictură pe care-l cuprinde în interior.

Așa cum remarca M. A. Musicescu, calitatea artistică a acestei picturi a fost ignorată de specialiști⁹, poate, ca o consecință a faptului că decora un edificiu atât de mărunț.

⁶ Înscripția pridvorului la N. Iorga, *Înscripții...*, I, p. 201, și mai corect la V. Brătulescu, *Pisanii din bolnița mănăstirii Bistrița, schitul Dobrușa și biserica din Chiciura*, în *Mitropolia Olteniei*, VII (1955), nr. 5—6, p. 337.

⁷ A se vedea V. Drăguș, *Pridvorul bisericii fostului schit Hotărani*, în *Omagiu lui P. Constantinescu-Iași*, București, 1965, p. 655—656; Emil Lăzărescu, *op. cit.*, loc. cit. și mai ales comunicarea aceluiași la Sesiunea sectorului de artă feudală a Institutului de istoria artei din 1969, intitulată: *Un pridvor de lemn din secolul al XVI-lea în Țara Românească* (inedită).

⁸ V. Vătășianu, *op. cit.*, loc. cit.

⁹ Despre pictura bolniței Bistriței au scris: I. D. Ștefă-

nescu, *La peinture religieuse en Valachie et Transylvanie*, Paris, 1932, p. 110—112, datînd-o corect la începutul secolului al XVI-lea, dar calificînd-o drept « une décoration peinte d'un intérêt secondaire... » (p. 110); mai recent, M. A. Musicescu în *Istoria artelor plastice în România*, I, p. 265, face o scurtă caracterizare relevînd calitatea picturii; V. Vătășianu în *Istoria artei feudale...*, p. 846, consideră pictura din interiorul bolniței drept opera « diaconului Ștefan » din 1614, în funcție de zgrăfitul din altar publicat de V. Drăghiceanu, în *BCMI*, 1933, p. 58. Am verificat zgrăfitul — corect transcris de Drăghiceanu — care nu are însă nici o legătură cu pictura, fiind o simplă însemnare ulterioară a unuia din slujitorii bisericii.

Dar între puținele monumente din Țara Românească care păstrează pictura din secolul al XVI-lea, bolnița Bistriței ocupă nu numai primul loc cronologic, ci și un loc de preeminență artistică. Iată de ce o nouă cercetare a acestei picturi și a unor probleme legate de ea se impunea cu stringență.

★

Înainte de a examina pictura în amănunt, se cuvine să zăbovim puțin asupra datării ei. Dacă, așa cum vom vedea mai jos, caracterele stilistice o atribuie în mod neîndoielnic începutului veacului al XVI-lea, datarea poate fi făcută totuși cu o mai mare precizie datorită tabloului votiv și inscripției sale. Dealtfel problema fusese de mult timp rezolvată de către Ion Donat¹⁰, dar istoriografia ulterioară nu a ținut seama de raționamentul său¹¹, fără vreun motiv întemeiat. Vom încerca să dovedim că a avut dreptate și să restrângem și mai mult limita de timp.

Pe peretele de vest al naosului bolniței, la sud de ușă, se află zugrăvit tabloul votiv al ctitorilor: Barbu Craiovescu și soția sa Negoslava susțin macheta bisericii (fig.1). Ei sînt deci ctitorii monumentului. S-ar fi putut însă ca pictura să fi fost mult posterioară datei construirii. Dar inscripția de deasupra capului lui Barbu este atît de evident aluzivă la un eveniment foarte apropiat în timp de momentul redactării, încît are o rezonanță de acțiune înfăptuită *hic et nunc*: ЖИИ(Н) ВАРВ(Л) БА(Н). ПРЪИМЕНОВА ИМЕ ЕМЪ ПАХОМІЕ, adică: «Jupan Barbul ban și-a preschimbat numele său [în] Pahomie». Este deci consemnarea momentului în care Barbu Craiovescu s-a lepădat de cele lumești, inclusiv de vechiul său nume, și a luat, cum spune pisania din 1683, «îngerescul cin al călugăririi» și numele nou de Pahomie.

Călugărirea lui Barbu se situează între 10 ianuarie 1520 (data cînd apare ultima oară ca mare ban în divanul domnesc¹²) și data morții sale¹³. Dar e cert că Barbu s-a călugărit îndată după retragerea din divan, sau mai bine zis, s-a retras din viața politică pentru a se călugări, fiind foarte bătrîn și poate bolnav și dorind să moară, așa cum prevedea tradiția felului de viață medieval, în pocăință și rugăciune. S-ar putea ca însuși faptul că era suferind să-l fi determinat să întemeieze și un lazaret pe lîngă mănăstire, cu biserica aferentă¹⁴. Dar iarăși e foarte posibil ca bolnița să fi fost construită încă înainte de 1520 (anul călugăririi), în schimb pictura — și data acesteia încercăm să o precizăm — poate să fie tocmai din acest an. Să nu uităm că în octombrie 1519 se terminase zugră-

¹⁰ *Fundațiunile religioase ale Olteniei*, Craiova, 1937, p. 18—20. P. 19: «Din vechile zidiri ale Craioveștilor nu ni s-a păstrat decît biserica din deal a bolniței, depozitara unui adevărat tezaur de pictură. Fiindcă pisania ce va fi fost s-a pierdut, actul de naștere al clădirii îl constituie inscripția slavonă pusă deasupra capului lui Barbul banul, care ține în mină biserica [. . .]. Așadar și bolnița este ctitoria aceluiași Barbu I și a fost probabil zidită între 1520/21 și data morții sale, răstimp cînd era monah și purta «numele nou» de Pahomie. În orice caz, din textul inscripției se poate conchide că pictura vine de atunci».

¹¹ Cu excepția lui Emil Lăzărescu, care, în comunicarea inedită menționată, în nota 7, ajunge la o datare a picturii bolniței (1520) foarte apropiată de aceea pe care o propunem în articolul de față, în funcție de aceleași criterii. Ne exprimăm regretul de a fi luat cunoștință de lucrarea colegului Emil Lăzărescu abia după ce redactasem articolul, repetînd astfel un raționament pe care d-sa îl formulase înaintea noastră.

¹² *D.I.R.*, B, XVI, I, doc. 153, p. 154. La 16 martie 1520 postul de mare ban era încă vacant (*ibidem*, doc. 154, p. 154), iar la 10 aprilie Preda Craiovescu, nepotul lui Barbu, ocupă funcția în divan (*ibidem*, doc. 155, p. 155).

¹³ Data admisă în genere de istoriografia de pînă acum este 6 martie 1525, în funcție de ipoteza lui N. Iorga (*In-*

scripții. . . , II, p. 81—82) că cifra anilor din inscripția pietre de mormint a lui Barbu: $\times\text{r}\text{r}\text{l}$ era greșită, întrucît ar fi trebuit citită 7013 = 1505, ceea ce era imposibil. El propunea $\times\text{r}\text{r}\text{l}$ = 7033 = 1525. Dar dacă admitem totuși $\times\text{r}\text{r}\text{l}$: $\times\text{r}\text{r}$ = 7000; r = 3; l = 10, numărul obținut se poate «citi» și șapte mii treizeci, 7030 = 1522. Evident că avem de a face cu o greșeală de notație, dar probabil a copistului de slavonă din secolul al XIX-lea, cînd numerotarea cu cifre arabe se împămîntenise și influența citirea «cifrelor» în cirilice. Inscripția pietrei funerare a lui Barbu nu se păstrează decît în copia din dosarul reparațiilor de la 1846.

Un singur document tulbură interpretarea noastră, acela din 4 aprilie 1523, Tîrgoviște (*D.I.R.*, B, XVI, I, doc. 175, p. 173—174), emis de Radu de la Afumați, în care între martorii documentului pentru o proprietate a Mănăstirii Argeșului figurează printre primii și «jupan Barbul ban». E totuși ciudat ca un personaj retras din viața publică să reapară ca martor într-un document, cu titlul de ban, nici măcar de fost ban. Deși există cazuri notorii de abandonare a rasei călugărești pentru reîntrarea în viața publică (Vlad Călugărul, Radu Paisie), în ceea ce-l privește pe Barbu Craiovescu, vîrsta foarte înaintată exclude, credem, această posibilitate.

¹⁴ Sugestia colegului Emil Lăzărescu.

Fig. 3. — Bolnița Bistriței-Vilcea.
Cel vechi de zile; bolta altarului.



Fig. 4. — Bolnița Bistriței-Vilcea.
Platytera; conca altarului.

vulturul (Ioan), la NV îngerul (Matei), la NE taurul înaripat (Luca). Către est și vest Pantocratorul este străjuit de câte o pereche de arhangheli cu lănci și hrisma și de serafimi.

Pe arcul creat prin coborîrea bolții altarului cu o treaptă față de aceea a naosului, pe fața dinspre naos s-a zugrăvit în cheie Porumbelul Sf. Duh și de o parte și de cealaltă câte doi profeți, bust, cu rotuluri desfășurate. În dreapta se mai citește *ΔΑΡΟΠΗ*, perechea lui este desigur Moise. Pe căderile arcului alte două siluete trei sferturi, poate doi melozi.

În altar, în cheia bolții, către vest, Cel vechi de zile — *ΚΕΤΥΙΗ ΔΗΛΑΗ* — bust, într-un mare medalion dublat de romburi, susținut de îngeri și serafimi (fig. 3). Tot în cheia bolții, spre est, un medalion mai mic cu Porumbelul Sf. Duh face trecerea către a treia ipostază a Treimii, Verbul întrupat: Fecioara orantă, bust, cu Isus pe piept binecuvîntînd, în conca altarului (fig. 4). Tipul iconografic este acela al Platytereii cu Isus neînscriș în medalion. Inscripția referitoare la imagine s-a șters; se mai poate descifra cu certitudine, în stînga, doar *ΕΥΕΤΕΛΗ* . . . (?). Cortegiul de adorare al Fecioarei se compune din doi arhangheli și patru prooroci, dispuși simetric pe laturile bolții: la nord arhanghelul Mihail, regele David și proorocul Zaharia în haine de mare preot, cădelnițînd; la sud arhanghelul Gavriil, regele Solomon și proorocul Ieremia cu un sfeșnic.

Registrul inferior din altar cuprinde procesiunea sfinților ierarhi cu rotuluri liturgice. Glaful ferestrei în care se afla la origine în mod cert Melismosul — Isus pe patenă slujit de îngeri —, fiind ulterior lărgit, s-a distrus și pictura. Pe segmentul de nord al absidei, de la est spre vest, se află sf. Ioan Gură de Aur, sf. Grigore Teologul, sf. Chirilă; la sud, în aceeași ordine: sf. Vasile cel Mare, Atanasie din Alexandria și sf. Spiridon (fig. 5). În nișa proscomidiei este o reprezentare dintre cele mai frumoase a temei « Isus în mormînt », în forma iconografică simplă, cu Isus singur între sulită și burete, pe fondul crucii. În stînga și deasupra nișei se desfășoară tema simbolică Viziunea sf. Petru din Alexandria: Isus copil, cu o pînză în jurul șoldurilor, îi apare lui Petru, episcopul Alexandriei, deasupra altarului la care slujește. Inscripția lămuritoare *ΚΤΟ ΤΗ ΡΗΘΞ ΕΠ(ΔΕ)Ε ΡΑΒΔΡΑ* (« cine ți-a sfîșiat haina, Mîntuitorule ? ») și gestul lui Isus cu mîna dreaptă arătînd în jos, către figura episcopului eretic Arie, înghițit de balaurul iadului, detaliu zugrăvit sub nișa proscomidiei, completează înțelesul reprezentării.

În nișa diaconiconului, o cruce cu vrejuri încadrată de simbolurile patimilor: sulită și buretele (fig. 5). Deasupra nișei e zugrăvit un ierarh al cărui nume fie că n-a fost indicat, fie că s-a șters ¹⁸.

Am văzut mai sus care este decorul bolții naosului. Imediat dedesubt, pe nașterile bolții, pe pereții de sud și de nord, se desfășoară în câte două registre, fiecare registru cuprinzînd patru scene compartimentate, ciclul vieții sf. Ioan Botezătorul sau Înaintemergătorul, în 16 episoade. Narațiunea începe pe peretele de sud, în extremitatea de est, continuă pe peretele de nord de la vest la est, apoi din nou pe acela de sud, încheindu-se la nord lîngă altar. Foarte deteriorate de infiltrații, scenele se citesc cu greu, fapt care a determinat și interpretarea lor greșită ca scene din viața lui Isus ¹⁹. Ciclul debutează cu scena în care Îngerul vestește pe Zaharia. Urmează episoadele: Vizitația, Nașterea Botezătorului, Uciderea lui Zaharia (sud), Uciderea pruncilor și fuga Elisabetei, Ioan copil condus de înger se retrage în pustie, două scene complet distruse (probabil Ioan predicînd fariseilor și Ioan predicînd vameșilor și soldaților, ambele la nord), Ioan botează pe cei ce se pocă-

¹⁸ Lîngă nișa diaconiconului, la capătul de vest al altarului se află un zgrăfit destul de clar: *ΕΚΚΛΗΝΙΑ(Σ) ΛΑΥΡΕΝΤΙΟΥ* [Η] adică « skimonah[ul] Lavrentie ». Avînd în vedere treapta înaltă în cadrul vieții monahale (marea shimă), nu poate fi vorba ca acest zgrăfit să indice numele zugravului. Dealtfel, un zugrav își pictează numele și nu strică zidul prin zgîriere; în al doilea rînd, bolnița a avut cu siguranță o pisanie în interior deasupra ușii, dar a fost distrusă cînd s-a lărgit glaful ușii. Numele zugravului figura poate la sfîrșitul pisaniei, așa cum se procedase și la pisania bisericii mari.

În sfîrșit, acest zgrăfit nu este singurul din altar. În afară de cel mai mare și clar (vezi nota 9 la sfîrșit): — «† ΠΙ(Ε) ΔΗΛΑΗ ΕΥΕΤΕΛΗ . ΕΥ (Δ)ΙΗ ΙΩ(ΑΝ) ΡΑΥ(Α) ΕΒΕΡΟΔΑ ΕΚ ΑΚΤ ΖΗΡΕ — « A scris diaconul Ștefan în zilele lui Ioan Radul voievod, în anul 7122 [1614] », aflat în registrul draperiilor, în partea de sud a absidei, mai există încă numeroase zgrăfite în altar, dar mărunte și greu de descifrat.

¹⁹ I. D. Ștefănescu, *La peinture . . .*, p. 110: « registrul I, sud: Botezul și o scenă din Patimi »; vezi și în *Istoria artelor plastice în România*, I, p. 265, nota 4.

Fig. 5. — Bolnița Bistriței-Vilcea. Ierarhi: sf. Spiridon și un sfânt anonim; absida altarului la sud.



Fig. 6. — Bolnița Bistriței-Vilcea. Ciclul vieții sf. Ioan Botezătorul: Ioan mustră pe Irod; peretele de sud, naos.

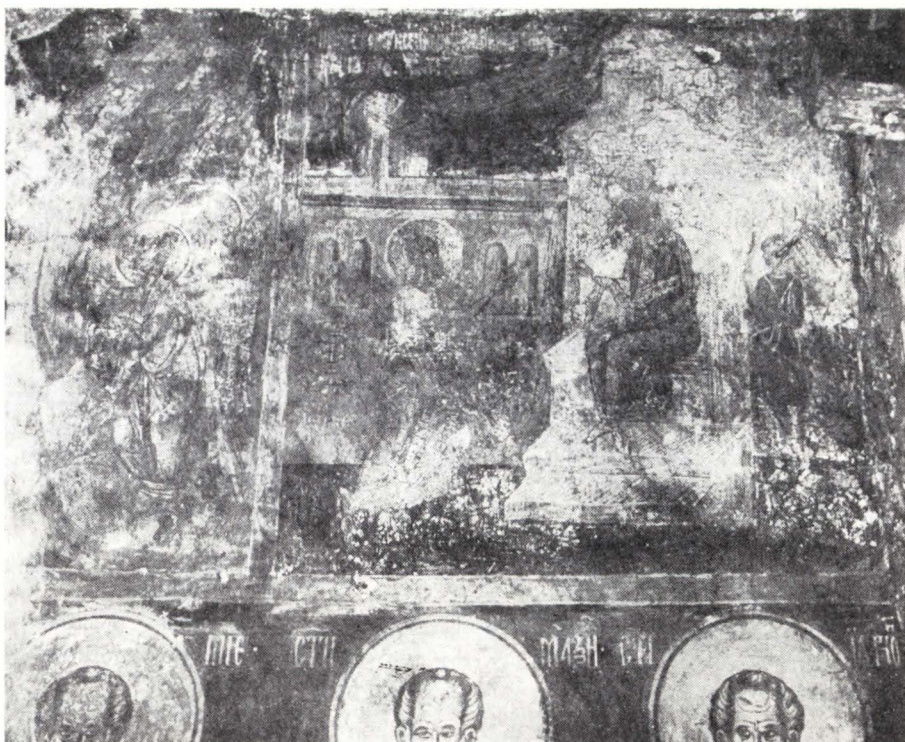




Fig. 7. — Bolnița Bistriței-Vilcea. Schimbarea la față; timpanul peretelui de vest, naos.

iesc ²⁰, Dialogul între Isus și Ioan, Botezul lui Isus, Ioan muștrându-l pe Irod (fig. 6), Ioan dus la temniță, Banchetul lui Irod cu dansul Salomeii, Tăierea capului lui Ioan și ultima scenă, care pare să combine în același cadru îngroparea trupului într-un sarcofag, iar în dreapta jos îngroparea sau descoperirea capului lui Ioan (într-o cupă cu picior).

Pe peretele de vest, spațiul aflat în dreptul scenelor din viața lui Ioan Botezătorul este consacrat unei singure teme, Schimbarea la față (fig. 7), perfect adecvată compozițional timpanului creat de bolta semicilindrică. Prin dimensiunea deosebită ea domină întreg ansamblul naosului, dimensiunea fiind expresia importanței în cadrul programului iconografic: Schimbarea la față este tocmai hramul bolniței.

Registrul inferior al naosului cuprinde următoarele reprezentări. Peretele de sud (de la est spre vest): sf. Sava (al Ierusalimului) ²¹, sf. Antonie ²², lărgirea glafului ferestrei a distrus poate doi sfinți călugări, apoi sf. [Euti]mie, sf. Maxim « Ispoviadnik » (Mărturisorul) și sf. Ilarion (fig. 8).

Peretele de nord (de la est spre vest): sf. Nicolae — identificat după tipologia figurii și costumele de ierarh, precum și după locul pe care-l ocupă lângă altar, căci inscripția e acoperită de icoana tîmplei; sf. Grigore, cu o carte în mînă (desigur Grigore Decapitolul, ale cărui moaște fuseseră aduse de banul Barbu pentru Bistrița încă înainte de 1500 ²³);

²⁰ Un text slavon foarte dezvoltat însoțește reprezentarea; din păcate este indescifrabil, dar în mod verosimil e citatul evanghelic din Matei 3/11 sau Luca 3/16 și continuarea lor: « El are lopata în mînă și va curăți aria sa și va aduna grîul în jitniță; iar pleava va arde-o în foc nestins », întrucît în cadrul scenei, în dreapta sus, a figurat Isus cu o lopată în mînă, călcînd pe o suprafață circulară.

²¹ Nu este sf. Sava al sirbilor, așa cum se afirmă în *Istoria artelor plastice în România*, I, loc. cit., « . . . sfinții naționali sirbi — Sava și Simion . . . », ci este sf. Sava Sfințitul sau al Ierusalimului, unul din întemeietorii vieții monastice, și care e plasat aici în locul în care se află în mod frecvent în

biserici, în imediata vecinătate a altarului, pandant sfintului Nicolae, de cealaltă parte, la nord. Dealtfel nu prezintă nici unul din caracterele iconografice proprii sfintului Sava Nemanjia.

²² Numele s-a șters, dar identificarea s-a făcut după inscripția de pe rotul, asemănătoare cu aceea de pe rotulul sf. Antonie din biserica de la Stănești și din bolnița Coziei.

²³ În 1501 moaștele erau deja la Bistrița, întrucît alături de hramul bisericii mari Adormirea Maicii Domnului — e pomenit și Grigore Decapitolul (*D.I.R.*, B, XVI, I, doc. 2, p. 3). E mai puțin probabil ca reprezentarea din bolniță să desemneze pe alt sfînt omonim.



Fig. 8. — Bolnița Bistriței-Vilcea. Sfinții Eutimie, Maxim Mărturisitorul și Ilarion; peretele de sud, naos.



Fig. 9. — Bolnița Bistriței-Vilcea. Sf. Constantin și Elena; peretele de vest, naos.

al treilea este sf. [Atana]sie al Athosului ; glaful lărgit a distrus cel puțin două figuri, după care urmează un sfânt pustnic, sf. Pahomie (fără îngerul cu care este de obicei reprezentat) și un sfânt călugăr al cărui nume s-a șters.

Peretele de vest: la sud de ușă, perechea de ctitori Barbu Pahomie și soția sa Negoslava susținând macheta bisericii, mărturie fidelă a aspectului arhitectonic original (fig. 1). Odată cu lărgirea glafului ușii, capul Negoslavei și inscripția cu numele ei s-au distrus. O « restaurare » a părților distruse a fost făcută probabil imediat de zugravii pridvorului adăugat în 1710, dar fără grija de a rămâne fideli portretului distrus, ci numai pentru a nu lăsa imaginea unui trup lipsit de cap. Aceeași reîntregire a fost făcută și în partea de nord a ușii, unde jumătate din figura sf. Constantin fusese distrusă. Perechea împăraților Constantin și Elena susținând crucea (fig. 9) alcătuiește corespondentul simetric al perechii ctitorilor, de cealaltă parte a ușii.

★

Parcursul programului iconografic scoate în evidență perfectă adecvare a decorului pictat la suprafețele interioare reduse ale bolniței, dar nu printr-o micșorare a dimensiunii scenelor și personajelor, ci printr-o esențializare a programului. Această esențializare se manifestă atât în păstrarea temelor majore, destinate bolților naosului și altarului, absidei altarului și proscomidiei, cât și în selectarea unor teme care să ilustreze cu pregnanță fie funcția mai specială a bolniței, fie ideea care a constituit imboldul însuși al ctitoririi ei. În acest sens ne-a atras atenția absența unui cântec de redus ciclu cristologic. Singura scenă aparținând acestui ciclu este Schimbarea la față și, așa cum am arătat, ea este de fapt ilustrarea hramului²⁴. În schimb, s-a acordat o deosebită importanță vieții sf. Ioan Botezătorul. Dacă biserica ar fi fost dedicată acestui sfânt, explicația ar fi fost simplă, dar am văzut că altul este hramul. Care este rostul acestui ciclu la bolnița Bistriței?

În tradiția vieții monastice ortodoxe, Ioan Botezătorul era considerat drept « întemeietorul » vieții ascetice, modelul nou testamentar către care orice monah trebuia să aspire²⁵. Cu alte cuvinte, el este patronul călugărilor. Cunoscând acest lucru, proaspătul călugăr-ctitor Pahomie a acordat atenția cuvenită marelui intercesor și mai marelui cinului « îngeresc »²⁶, dispunând zugrăvirea vieții lui într-o redactare deosebit de amplă.

În același sens trebuie înțeleasă și prezența exclusivă în registrul inferior al naosului (cu excepția peretelui de vest) a sfinților întemeietori ai vieții monastice, începând cu Sava al Ierusalimului, Antonie cel Mare, Pahomie și terminând cu Atanasie al Athosului și Grigore Decapolitul. Sfinții mucenici, « luptătorii » nelipsiți în mod normal din programul naosului, sînt aici cu totul absenți. În schimb, toată atenția se acordă sfinților călugări care au ales calea isihastă, postul, rugăciunea și exercițiile ascetice care duc la contemplarea « luminii Thaborului ». Dar această « lumină thaborică » care stă în miezul tradiției isihaste²⁷ este chiar hramul bisericii. Schimbarea la față pe muntele Thabor ilustrează iconografic revelația « luminii necreate ».

²⁴ Hramul bolniței era într-adevăr « Schimbarea la față », deoarece e menționat de Paul de Alep: « ... and outside the convent is a third church, by the title of the Transfiguration, for the sick », cf. *The Travels of Macarius Patriarch of Antioch*, traducere de F. Belfour, Londra, 1836, II, p. 348.

²⁵ Vezi Émile Mâle, *Le type de Saint Jean-Baptiste dans l'art et ses divers aspects*, in *Revue des deux mondes*, 1^{er} mars 1951, p. 53–62; « Saint Jean Baptiste, l'athlète du jeûne, le héros de la vie de l'âme, était le modèle du moine, l'idéal inaccessible vers lequel il devait tendre », *ibidem*, p. 58. Diverse alte studii despre iconografia ciclului vieții lui Ion Botezătorul nu mi-au fost accesibile.

²⁶ Γεωργίου Α. Σωτηρίου, « Η χριστιανική και βυζαντινή εικονογραφία » (Η εικών τοῦ Προδρόμου), extras din *Θεολογία*, Atena, 1958, p. 6: « La sf. Munte Prodromul înaripat era interpretat și drept conducător al tagmei îngeresti a

cuvioșilor monahi. . . ». Mulțumesc colegului Ș. Mironescu pentru traducerea articolului.

²⁷ În această problemă a se vedea Jean Meyendorff, *St. Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe*, [Paris], Éd. du Seuil [1959]; un bun rezumat asupra tradiției monastice răsăritene și la Steven Runciman, *The Great Church in Captivity*, Cambridge, University Press, 1968, în capitolul « The Theology of Mysticism », p. 128–158. După cum precizează J. Meyendorff, *op. cit.*, p. 80–81, și în *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, Paris, 1959, p. 32, 58, încă din secolul al XI-lea monahismul bizantin practica o fuziune între cele două sisteme de viață monahală: acela de tip cenobitic și acela de tip eremitic-isihast. Odată cu triumful palamismului la Conciliul din 1351 de la Constantinopol, această fuziune este recunoscută și pe plan doctrinar. E cert însă că în sinul unei comunități de tip cenobitic (cum erau toate așezămintele mănăstirești de la noi), nu toți călugării se

Astfel, o dată mai mult, cercetînd vestigiile artistice ale secolului al XVI-lea, constatăm că nimic nu e lăsat la voia întîmplării, că nimic nu apare sau nu e omis în mod arbitrar în decorul unei biserici, că o gîndire subtilă și coerentă se exprimă cu claritate în programul iconografic. Să fie oare aceasta rodul exclusiv al muncii zugravului ? E greu de crezut că unui zugrav, fie el și călugăr, i se lăsa în seamă « inventarea » programului iconografic, care era tocmai expresia mesajului ideologic. În schimb, un egumen sau oricare altă persoană laică cultă – și în momentul de față știm că începutul veacului al XVI-lea la noi a fost o epocă de mare cultură – cunoșteau în adîncime nu numai scrierile patristice în genere, ci și izvoarele învățaturii isihaste. Cercetările mai vechi²⁸ și mai ales cele recente²⁹ au arătat în mod neîndoielnic că în Țara Românească, în secolele XIV–XVI, isihasmul a fost un factor cultural însemnat. Documentul cel mai grăitor în această privință îl reprezintă *Învățăturile lui Neagoe Basarab*, monument literar ce se dovedește a fi inspirat de tradiția de gîndire isihastă. Iar programul iconografic al bolniței Bistriței – începînd cu alegerea hramului – dovedește din partea celui care l-a conceput o frecventare a aceluiași climat spiritual, o familiarizare cu scrierile lui Simeon Noul Teolog, Nichifor Isihastul sau Grigore Sinaitul, cu operele unui Nicolae Cabasilas sau Simeon Thesalonicianul, pentru a nu mai vorbi de scrierile lui Grigore Palamas ce căpătaseră valoare de dogmă. Înțelegerea simbolismului liturgic al edificiului religios derivă și el din aceleași surse literare. Dacă această persoană a fost chiar Barbu Craiovescu sau unul din călugării cărturari ai Bistriței³⁰, faptul e de mai mică însemnătate decît acela, credem, de a fi putut înțelege, și pe această cale, că la Bistrița se cultiva și o tradiție monastică în spirit profund isihast.

Programul iconografic al bolniței Bistriței este conceput de un călugăr pentru călugări. Bolnița este alcătuită numai din altar și naos, lipsindu-i deci a treia încăpere – pronaosul. Dar tocmai în pronaosul bisericilor se oficiau slujbele de pomenire a morților și pentru o biserică destinată călugărilor aflați în pragul morții acest rost liturgic era prevalent. Din acest motiv programul obișnuit destinat unui naos nu apare la bolniță, introducîndu-se în schimb teme destinate pronaosului³¹. Din programul naosului s-a reținut doar decorul bolții, lăsîndu-se la o parte ciclul cristologic și sfinții martiri militari, iar din programul pronaosului s-a preluat ciclul vieții unui sfînt cu deosebire legat de viața ascetică (Ioan Botezătorul), sfinții călugări și anahoreți și ilustrarea hramului (Schimbarea la față)³². Ponderea revine deci unor teme proprii pronaosului și nu întîmplător, ci tocmai pentru

dedicau unor exerciții de mistică isihastă. Dar e de presupus că aceste practici erau mai potrivite tocmai pentru călugării retrași în afara incintei monastice propriu-zise, fie în peșterile din apropiere, fie în preajma bolniței pentru cei mai bătrîni. Tocmai acest substrat isihast se lasă surprins în programul bolniței Bistriței.

În privința monahismului athonit, a se vedea Th. Bodogae, *Ajutoarele românești la mănăstirile din Sfîntul Munte Athos*, Sibiu, 1941, p. 8–35.

²⁸ Em. Turdeanu, *Les premiers écrivains religieux en Valachie; l'hégoumène Nicodème de Tismana et le moine Philothée*, in *Revue des études roumaines*, Paris, II (1954), p. 114–144; idem, *Les Principautés Roumaines et les Slaves du Sud; rapports littéraires et religieux* (extras), München, 1959, în special p. 3–6.

²⁹ Dan Zamfirescu, *Învățăturile lui Neagoe Basarab. Problema autenticității*, în *Studii și articole de literatură română veche*, București, 1967, p. 69–183. Problema isihasmului în opera lui Neagoe și în cultura românească veche este dezvoltată de autor la p. 113–118, cu o bibliografie critică în note. În privința folosirii izvoarelor în *Învățăături*... și a mentalității pe care o denotă această selectare, a se vedea *Studiul introductiv I*, al aceluiași autor, la noua ediție *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, București, Edit. Minerva, 1970, p. 5–55, în special p. 24–55.

³⁰ În legătură cu atmosfera culturală de la Bistrița, a se

vedea: Al. Odobescu, *Despre unele manuscrise și cărți tipărite aflate în mănăstirea Bistrița*, în *Revista română pentru științe, literă și artă*, I (1861), august–decembrie, p. 703–742, 807–830 și II (1862), p. 107–120; Em. Turdeanu, *Legăturile românești cu mănăstirile Hilandar și Sf. Pavel de la Muntele Athos*, în *Cercetări literare*, IV (1940), p. 68–75 și, mai recent, G. Mihăilă, *Studiul introductiv II la Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, București, Edit. Minerva, 1970, p. 57–104, în special paginile 66–75, cu bibliografia citată.

³¹ Pentru problemele legate de programele iconografice a se vedea două lucrări recente: Gordana Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines (Fonction liturgique et programmes iconographiques)*, Paris, 1969, și Suzy Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris, 1970. Bibliografia mai veche este citată în aceste studii, bazate în primul rînd pe interpretarea izvoarelor.

³² S-ar putea obiecta că unei încăperi în care se oficiau și slujbe funerare i s-ar fi cuvenit un decor cu teme funerare: Judecata de apoi, Deisis, Adormirea unor sfinți etc. Dar așa cum am subliniat, accentul în decor revine ideii de asceză (viața sf. Ioan, sfinții isihști) și de contemplare mistică (lumina thaborică). Această cale de « salvare » a fost socotită de acela care a conceput programul iconografic al bolniței drept mult mai importantă decît orice avertisment cu caracter eshatologic.



Fig. 10. — Bolnița Bistriței-Vilcea. Arhanghel; bolta naosului spre vest.

că încăperea trebuia să îndeplinească în primul rînd această funcție. « Transmutarea » rostului liturgic al unei încăperi, înfăptuită prin decorul iconografic, ni se pare o mărturie semnificativă asupra subtilității de gîndire care prezida încă în această vreme la realizarea oricărui monument, fie el cît de mărunț. Cînd în 1710 ctitorii noului pridvor de zid, Andriana și Șerban Cantacuzino vel vornic³³, au hotărît să-l și picteze, ei au căutat să suplinească ceea ce li s-a părut a fi o lipsă de neînțeles în decorul unei biserici, și anume absența ciclului cristologic. Pe bolta pridvorului ei au pus să se zugrăvească scene din viața și patimile lui Isus. Oamenii secolului al XVIII-lea nu mai înțelegeau modul în care gîndiseră aceia din secolul al XVI-lea.

★

În decursul timpului pictura bolniței a suferit o treptată degradare, din fericire neuniformă. Cele mai mari stricăciuni s-au produs în naos în regiunea nașterii bolții și în conca altarului, datorită infiltrațiilor. În rest, în afară de distrugerile prilejuite de lărgirea ușii și a ferestrelor, pictura se prezintă într-o stare mulțumitoare, dacă ne gîndim că au trecut peste ea 450 de ani.

Ansamblul, restrîns ca suprafață și ca număr de teme iconografice, este unitar din punct de vedere stilistic. Nu se pot distinge facturi deosebite în cuprinsul lui, fapt care

³³ Vezi nota 6.

ne îndeamnă să afirmăm că la bolniță a lucrat un singur meșter zugrav, ajutat probabil de un ucenic. Acest meșter, deplin format, desenînd cu o mîină sigură, era înzestrat și cu o sensibilitate artistică deosebită. Pantocratorul (fig. 2), arhanghelii de pe bolta naosului (fig. 10), Cel vechi de zile (fig. 3), Isus în mormînt (fig. 11), Schimbarea la față (fig. 7), profeții de pe bolta altarului sînt fragmente de pictură de o calitate remarcabilă. Și nu am amintit decît pe cele mai bine păstrate, în care frumusețea și expresia figurilor poate fi cu ușurință apreciată. Chipul unuia din arhanghelii ce străjuiesc Pantocratorul (fig. 10) vădește, alături de o puritate formală de tradiție elenistică, o anume blîndețe tristă ; finețea trăsăturilor Pantocratorului (fig. 2) nuanțează o spiritualitate gravă, în vreme ce Isus în mormînt (fig. 11) este imaginea esențializată a durerii și suferinței. Această « Pietă » de tip bizantin este de altfel lucrată într-o factură atît de spontană, cu o pensulație fluidă care modelează cu accente puternice sau delicate treceri, folosind o paletă redusă la tonuri de ocru-roșu și galben și doar cîteva picături de verde în cununa de spini, încît este ceea ce se cheamă o piesă pictată *con amore*. Și monumentalitatea ce se degajă din această imagine închisă într-o nișă de jumătate de metru pătrat o întîlnim și la alte figuri, ca aceea a Platyterei din conca altarului, din păcate deteriorată, sau aceea a Pantocratorului și gărzilor sale îngerești.

Atunci cînd tema e narativă, și ne referim la ciclul vieții lui Ioan Botezătorul, pictorul urmează o bună tradiție paleologă, nu e niciodată stînjenit de cadrul sau subiectul scenei, personajele evoluînd liber în decoruri de arhitecturi elegante cu baldachine și velumuri, sau în peisaje stîlcoase. Narativ tratată este și tema Schimbării la față din timpanul de vest al naosului, prin cele trei episoade ce se succed, dar echilibrul compoziției în piramidă — subliniat de direcția grupurilor de personaje, de gesturile și draperiile fluturînd — amploarea și adîncimea pe care o capătă peisajul realizat într-un colorit luminos și nuanțat, cu umbre în tonuri de violet și roz, conferă temei o respirație largă, epică, în deplin acord cu subiectul și conținutul ei.

Figurile ierarhilor (fig. 5) sau ale sfinților călugări (fig. 12) din registrul inferior nu sînt stereotipe, iar chipul lui Barbu Craiovescu (fig. 13) are toate calitățile unui portret bine individualizat.

Desigur, toate aceste considerații trebuie raportate și înțelese în funcție de stilul picturii de tradiție paleologă, de evoluția acestui stil în sensul unui grafism accentuat în decursul veacului al XV-lea, în tot cuprinsul zonei sud-estului european.

Ansamblul pictat de la bolnița Bistriței este cel mai vechi dintre puținele păstrate din veacul al XVI-lea în Țara Românească și el reînnoadă pentru noi firul unei tradiții ale cărei mărturii din veacul al XIV-lea au rămas numai la Sf. Nicolae Domnesc-Argeș și în pronaosul Coziei ³⁴.



Fig. 11. — Bolnița Bistriței-Vilcea. « Isus în mormînt », detaliu ; nișă proscomidiei.

³⁴ Pictura de la Corbii de Piatră este datată de I. D. Ștefănescu, *La peinture...*, p. 421—424, în secolul al XIV-lea.



Fig. 12. — Bolnița Bistriței-Vilcea. Sf. Maxim Mărturisitorul, detaliu; peretele de sud, naos.



Fig. 13. — Bolnița Bistriței-Vilcea. Barbu Craiovescu, detaliu din tabloul votiv.

Comparînd pictura de la Bistrița, pe care am dat-o între 1520 și 1524, cu fragmentele rămase din pictura bisericii lui Neagoe de la mănăstirea Argeșului, opera lui Dobromir din 1526³⁵, constatăm că, deși înrudite prin ceea ce constituie caracterele proprii unui stil al epocii, ele se deosebesc ca factură și mai ales ca sentiment. Meșterul bolniței e mai comunicativ, mai puțin rigid, coloritul său e luminos și delicat. Mai multe afinități pare să aibă cu meșterul care a pictat, în 1536, biserica din Stănești, dar față de acesta este mai talentat și în același timp mai legat de tradiția paleologă. Comparația cu celelalte monumente pictate din veacul al XVI-lea din Țara Românească nu prezintă nici o analogie de factură care să ne permită o identificare a meșterului de la bolnița Bistriței cu vreunul din aceia — cunoscuți nouă — care au lucrat ulterior.

Iconografia, care uneori furnizează indicii în privința formației meșterului, este aici aproape exclusiv restrînsă la teme «obligatorii», care prin definiție suferă variații minime. Numai ciclul vieții lui Ioan Botezătorul ar fi de natură să aducă unele indicații, dar din păcate este grav deteriorat. Totuși, atît cît se mai vede, el ne îngăduie să facem comparații cu cicluri asemănătoare din alte biserici sau din icoane. Numărul relativ mare de episoade — 16 — îl apropie de redactările ceva mai tîrzii ale ciclului de la trapeza Lavrei

³⁵ Dobromir de la Argeș este probabil același care a lucrat în biserica mare de la mănăstirea Bistrița, alături de Dumitru și Hirtop (vezi nota 15) și cu puțin înainte (1515)

la biserica mănăstirii Dealu, împreună cu Jitian și Stanciu; vezi C. Bălan, *Mănăstirea Dealu*, București, 1965, p. 9.

(1535) și trapeza și catoliconul Dionysiu (1547)³⁶, dar fără să putem vorbi de identitate. Una din scene, aceea în care alături de Ioan botezînd pe cei ce se pocăiesc apare și Isus cu lopata în mînă și care e însoțită de un text evanghelic dezvoltat, din păcate indescifrabil, este caracteristică pentru redactările athonite, fiind însă și ea de tradiție mai veche³⁷.

Tipologia figurilor e mai degrabă grecească, dar acest element nu ni se pare întotdeauna probant într-o artă care se întemeiază în mare măsură pe ponicif.

Pentru o determinare mai precisă a locului în care s-a format meșterul zugrav, ne sînt încă necesare studii comparative cu monumentele din zona sud-estului european³⁸; oricum, nu putem afirma aprioric că el s-a format în Țara Românească, deoarece pentru secolul al XV-lea nu avem nici un monument pictat care să ne îngăduie o referire cît de sumară³⁹.

Înceind aceste rînduri, putem să spunem că pictorul pe care ctitorul Barbu Craiovescu l-a ales pentru a decora bolnița așezămîntului mănăstiresc de la Bistrița se dovedește a fi fost format în tradiția picturii paleologe tîrzii⁴⁰, în pragul momentului în care începeau să pătrundă în Grecia și Balcani elementele stilului vehiculat de pictorii cretani de icoane⁴¹.

Nu se surprind nicăieri în pictura bolniței elementele stilului « provincial », hibrid și uneori expresionist întîlnit la multe din monumentele pictate în secolul al XV-lea în Grecia de nord, Serbia și Bulgaria de vest⁴². Zugravul bolniței era un meșter cu școală bună, stăpînind bine desenul și putînd să realizeze figuri și compoziții cu caracter monumental. Lui nu i se poate aplica în nici un caz calificativul de « provincial ». Înzestrarea sa se dezvăluie și în coloritul bogat în nuanțe, desigur mult mai intens atunci cînd era nealterat de vreme, dar care și astăzi învăluie încăperea bolniței într-o lumină blîndă, aurie⁴³.

³⁶ G. Millet, *Monuments de l'Athos*, album, Paris, 1927, pl. 142/2, 143/3, 205/1,3, 212, 213/3, 214. La noi în țară un ciclu al vieții sf. Ioan Prodrom anterior celui de la Bistrița se află la Sf. Nicolae Domnesc-Argeș, în proscomidie. Deteriorat și repictat, el se compune numai din șase episoade, grupate în patru scene: Vizitația, Ioan muștrindu-l pe Irod și Ioan la închisoare, Banchetul lui Irod, Tăierea capului și Îngroparea. A se vedea O. Tafrali, *Monuments byzantins de Curtea de Argeș*, Paris, 1931, cap. III și album pl. LVIII/1 și LX/2; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959, p. 359.

³⁷ În catoliconul mănăstirii Hilandar (sec. XIV): G. Millet, *Athos*, pl. 66/1,2, 67/2 și, de asemenea, o icoană din secolul al XV-lea publicată de W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der Byzantinischen Ikonenmalerei*, Olten-Lausanne, 1956, p. 95, pl. 101.

³⁸ Prin studii comparative înțelegem cercetarea personală, de visu, a monumentelor, întrucît comparațiile cu fotografii publicate nu sînt suficiente.

³⁹ Există totuși un termen anterior de comparație și anume icoanele timpiei mănăstirii Kruședol (± 1512), care sînt stilistic apropiate de pictura de la bolnița Bistriței; Sv. Radojčić, *Rapports artistiques serbo-roumains de la fin du XIV^e . . .*, în *Actes du Colloque international de civilisations balkaniques*, Sinaia, 1962, p. 25, le consideră drept opera unui pictor valah. Cf. altă opinie la L. Mirković, *La Déesis de l'iconostase de Kruședol*, în *Starinar*, III–IV (1952–1953), p. 93–106.

⁴⁰ Un fenomen asemănător, la sfîrșitul secolului al XV-lea în Grecia, se constată în opera pictorului Xenos Digenis. A se vedea, 'Αναστασίου Κ. Ορλάνδου, 'Αρχαίων τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος, 1961, nr. 1, p. 87–107, pl. 2–9 și Manolis Chatzidakis, *Considérations sur la peinture postbyzantine en Grèce*, în *Actes du premier Congrès international des études balkaniques et Sud-Est européennes*, II, Sofia, 1969, p. 707.

⁴¹ A se vedea studiul recent al lui M. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Théophane le Crétois*, în *Dumbarton Oaks Papers*, nr. 23–24 (1969–1970), p. 311–352, 132 fig., unde sînt citate și studiile anterioare în problema picturii cretane postbizantine.

⁴² Sv. Radojčić, *Jedna slikarska škola iz druge polovine XV veka*, în *Zbornik za likovne umetnosti*, Novi Sad, I (1965), p. 69–104, cu rezumat francez.

⁴³ Mulțumesc colegilor Em. Lăzărescu, R. Theodorescu și S. Ulea pentru sugestiile formulate. Fotografiele au fost executate de Const. Caradzea.

În momentul corecturii în pagină am luat cunoștință de apariția recentă a articolului lui Al. Efremov, *Pictura interioară din paraclisul mănăstirii Bistrița—Vilcea*, în *BMI*, XLI (1972), nr. 3, p. 67–78. Nu putem fi de acord cu argumentele datării propuse de autor și nici cu repictarea nișei proscomidiei. În privința funcției edificiului—bolniță și nu paraclis—vezi și mărturia lui Paul de Alep (cf. nota 24).

LES PEINTURES DU XVI^e SIÈCLE DE LA « BOLNITZA » DU MONASTÈRE DE BISTRITZA – VÎLČEA

(RÉSUMÉ)

De l'important ensemble monastique de Bistritza (Petite Valachie), fondation des boyards Craiovescu, il ne reste aujourd'hui qu'une seule construction originale: la petite église appelée « Bolnitza » — composée seulement d'un sanctuaire et d'une nef rectangulaire voûtée en berceau — située en dehors des murs de l'enceinte et destinée aux moines malades et vieux. En corroborant les sources historiques et les données du tableau votif de cette église (fig. 1), nous avons pu établir avec plus de précision la date à laquelle elle a été peinte, à savoir dans l'intervalle 1520–1524, c'est-à-dire immédiatement après que le fondateur Barbu Craiovescu eut pris l'habit monacal et avant sa mort (1522 ou 1525).

Le programme iconographique de l'église a ceci de particulier, qu'en dehors des thèmes habituels destinés aux voûtes et au sanctuaire, le cycle christologique de même que les saints guerriers sont absents. En échange, la nef est décorée d'un cycle de la Vie de St. Jean Baptiste (16 scènes) et de figures des saints moines. Un seul thème christologique — la Transfiguration —, est figuré amplement dans le tympan du mur ouest, illustrant le vocable de l'église. Ces particularités nous ont amené à déduire que celui qui a conçu le programme était guidé par le désir de mettre en évidence des thèmes se rapportant à la tradition hésychaste: la Transfiguration (thème synonyme de « la lumière du mont Thabor »), la Vie de St. Jean Baptiste (« fondateur » de la vie érémitique et patron des moines) et les saints qui s'étaient consacrés à la vie hésychaste. Il ressort ainsi qu'en Valachie, au commencement du XVI^e siècle, au sein d'une communauté de type cénobitique, la pratique de la vie hésychaste était loin d'être négligée. Une autre observation qui se dégage, c'est une sorte de « transmutation » de programme: la nef est décorée de thèmes qu'on trouve généralement dans le narthex, ce qui s'explique par le rôle de cette église, destinée spécialement aux services funéraires pour les moines — effectués dans le narthex.

Les peintures sont d'une haute tenue artistique. Le peintre, qui reste anonyme, sait garder le sens de la monumentalité dans les figures et les compositions, le dessin est fin et correct, le coloris plein de nuances délicates. Le style est bien celui du commencement du XVI^e siècle, plutôt graphique, avec des réminiscences du style paléologue tardif.

PĂTRUNDEREA INFLUENȚELOR DE TRADIȚIE BIZANTINĂ ÎN ARHITECTURA BISERICILOR ROMÂNEȘTI DE ZID DIN TRANSILVANIA (PÎNĂ LA SFÎRȘITUL VEACULUI AL XVII-LEA)*

de EUGENIA GRECEANU

Cu toate presiunile exercitate de clerul catolic asupra românilor ortodocși «schismatici», Transilvania este leagănul celei mai vechi arhitecturi românești de zid din întreaga țară, datorită cnejilor români care au obținut de la regalitatea maghiară privilegiul de a ridica biserici de zid pe propriile lor pământuri¹. În secolele XIII și XIV, tipologia acestor construcții este preponderent determinată de ambianța romanico-gotică locală², fapt pe deplin explicabil în condițiile unor relații dificile cu lumea ortodoxă și în faza de constituire a statelor feudale românești. Curînd, însă, după definitivarea acestui din urmă proces și ca urmare firească a relațiilor politice, economice și culturale dintre cele trei țări românești, se constată o pătrundere a influențelor de tradiție bizantină, care se intensifică progresiv, culminînd în veacul al XVIII-lea cu școlile de arhitectură din Țara Bîrsei, Țara Făgărașului și Mărginimea Sibiului, sinteze originale ale formelor și structurilor din Țara Românească și Moldova grefate pe fondul autohton.

Un rol de frunte în evoluția arhitecturii de tradiție bizantină din Transilvania l-au avut lăcașurile de cult zidite aici, de-a lungul veacurilor, de către domnii și boierii din Țara Românească și Moldova, fie pe domeniile pe care le-au avut în stăpînire, fie pentru crearea sau întreținerea unor focare de cultură românească. Această acțiune se înscrie în politica permanentă a statelor feudale românești, care au sprijinit biserica ortodoxă transilvăneană în calitatea sa de factor principal al luptei împotriva încercărilor de dezbinare și deznăționalizare a românilor, urmărite cu îndîrjire de feudalitatea maghiară, prin intermediul atragerii sau al trecerii forțate la alte confesiuni. Ridicarea de biserici ortodoxe pe pămîntul Transilvaniei și înzestrarea lor cu odoare și cărți de cult, din dania domnitorilor de peste munți, a contribuit astfel la întreținerea conștiinței unității de limbă și neam a tuturor românilor³.

Ctitoriile domnitorilor români au introdus în Transilvania forme arhitecturale de tradiție bizantină, prelucrate și asimilate specificului autohton din Moldova și Țara Româ-

* Releveele și clișeele prezentate în acest articol sînt executate de autor, în afară de cele cu mențiune specială.

¹ Asupra condițiilor politice care au permis ridicarea celor mai vechi biserici românești de zid din Transilvania, vezi succinta dar cuprinzătoare expunere a lui V. Drăguț, în *Vechi monumente hunedorene*, București, 1968, p. 6–11 și în *Pictura murală din Transilvania*, București, 1970, p. 7–10.

² Concludent, în acest sens, este studiul lui Radu Popa, *Țara Maramureșului în veacul al XIV-lea*, București, 1970, p. 143–150 și 215–223.

³ Ștefan Meteș, *Istoria bisericii și a vieții religioase a românilor din Transilvania și Ungaria*, vol. I, ediția a II-a, Sibiu,

1935; Aurelian Sacerdoțeanu, *Legăturile Mitropoliei Ungro-vlahiei cu Transilvania și Moldova*, în *Biserica ortodoxă română* – anul LXXVII, nr. 7–10, 1959, p. 889–903; Ioana Cristache Panait, *Relațiile economice, politice și culturale ale Transilvaniei cu Țara Românească, din secolul al XIV-lea pînă în secolul al XVIII-lea*, referat pentru teza de doctorat, susținut la I.III.1970 la catedra de istorie a României a Facultății de istorie – Universitatea București; Mircea Păcurariu, *Legăturile bisericii ortodoxe din Transilvania cu Țara Românească și Moldova în secolele XVI–XVIII*, în *Mitropolia Ardealului*, Sibiu, anul XIII, nr. 1–3, 1968, p. 1–173; Ștefan Pascu, *Voievodatul Transilvaniei*, vol. I, Cluj, 1971.

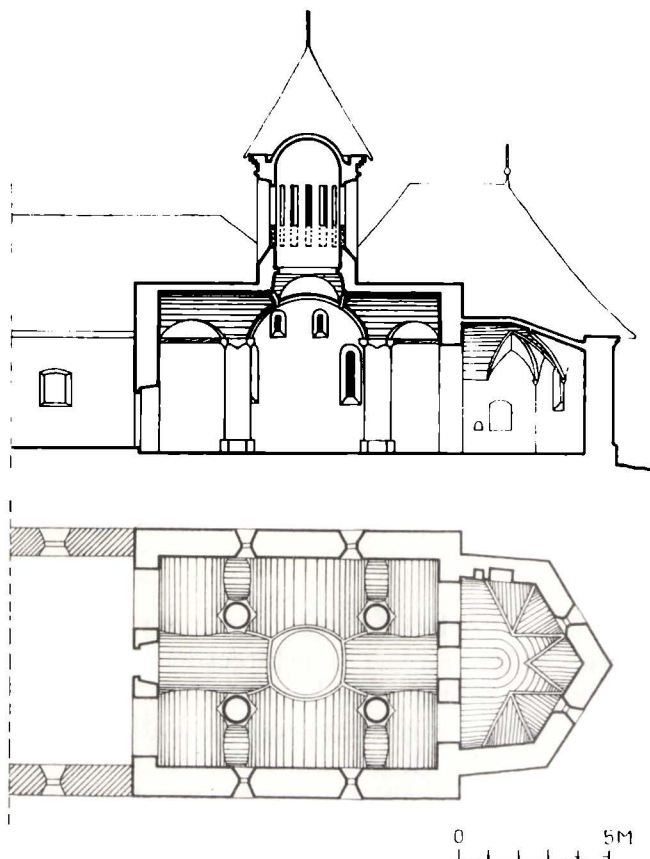


Fig. 1. — Biserica Sf. Nicolae din Hunedoara. Plan și secțiune longitudinală.

nească. Aceste ctitorii au constituit la rîndul lor prototipuri, luate ca model și interpretate cu o infinită varietate de către populația majoritară românească. Urmărirea succesiunii prototipurilor este însă îngreunată de dispariția în timp a numeroase exemplare, despre care s-au păstrat doar mențiuni documentare. Ctitoria lui Radu I de la Rășinari (1383)⁴, mănăstirea din Scorei, zidită în 1391 cu dania lui Mircea cel Bătrîn⁵, ctitoriile lui Mihai Viteazul de la Alba-Iulia⁶ și Făgăraș reprezintă pierderi care vor putea fi doar în parte remediate prin efectuarea cercetărilor arheologice. Tot atît de regretabilă apare și absența datării precise a numeroase construcții de tradiție bizantină, fenomen la care se adaugă transformările radicale care au înlocuit adesea părți însemnate ale unor vechi ctitorii, transmise astfel fragmentar, fără posibilitatea conturării unei imagini unitare asupra compoziției lor.

Consemnarea pătrunderii influențelor de tradiție bizantină în Transilvania se face, în consecință, în baza unui material păstrat doar în parte, precizarea filiațiilor urmînd a fi realizată pe măsura îmbogățirii datelor documentare de care dispunem în prezent.

★

În stadiul actual al cunoștințelor, una dintre cele mai vechi manifestări ale influenței arhitecturii de tradiție bizantină din Țara Românească în Transilvania o constituie naosul de tip cruce greacă înscrisă al bisericii Sf. Nicolae din Hunedoara, zidită în 1458⁷, construcție care reprezintă o tipică interferență locală între curențele Apusului și ale Răsăritului, datorită combinării naosului de factură bizantină cu o absidă gotică (fig. 1).

Corespondentul, în Țara Românească, al naosului bisericii din Hunedoara, caracterizat prin alipirea directă — fără travee intermediară — a absidei altarului, este biserica din Hîrtești, jud. Muscel, zidită conform pisaniei în 1532. Deși mai tîrzie, biserica din Hîrtești

⁴ Datarea bisericii vechi din Rășinari, înlocuită în veacul al XVIII-lea cu actuala biserică Sf. Paraschiva, conform: Ștefan Meteș, *op. cit.*, p. 46; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, București, 1959, p. 253.

⁵ V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 253.

⁶ Studiul recent efectuat de Cristian Moisesescu, în baza unui document cartografic, a cărui importanță pentru documentarea asupra vechii mitropolii din Alba-Iulia nu a fost semnalată în bibliografia românească de specialitate, limitează ipotezele privind tipul ctitoriei lui Mihai Viteazul. În planul respectiv apar două biserici: una de plan treflat și a doua de plan dreptunghiular, cu absidă răsăriteană. Existența unei biserici « în afara zidurilor cetății », anterioară celei ridicate în 1597 de Mihai Viteazul pe latura de sud a vechii cetăți, este menționată de Ștefan Meteș, *op. cit.*, p. 94. V. Brătulescu, în articolul *Danciul vornicul, tatăl lui Matei Basarab și sol al lui Mihai Viteazul în Ardeal*, în *Mitropolia Ardealului*, Sibiu, anul XI, 1966, nr. 1—3, p. 171, citează opinia lui Silviu Dragomir despre construirea bise-

ricii metropolitane lingă o biserică mai veche ortodoxă « și mai mare ca a lui Mihai Viteazul », în care caz biserica de plan treflat ar fi ctitoria domnească. Cristian Moisesescu, în *Considerații asupra tipologiei monumentelor dispărute ale mitropoliei Bălgradului* (vezi revista de față), consideră că biserica de plan dreptunghiular este cea zidită de Mihai Viteazul și îi atribuie tipul de cruce greacă înscrisă, ipoteză către care ar conduce și lățimea accentuată a dreptunghiului.

⁷ Datarea în veacul al XV-lea a bisericii Sf. Nicolae din Hunedoara se bazează pe documentul din 31 noiembrie 1458, prin care Matei Corvin îngăduia « sirbilor și valahilor » să-și construiască o nouă biserică, pe locul celei vechi, distrusă în 1456 din inițiativa călugărului catolic Ioan Capistrano. Vezi: V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 564—565; Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I, București, 1963, p. 313; O. Velescu, *Castelul din Hunedoara*, București, 1968, p. 14—15; *Istoria artelor plastice în România*, I, București, 1968, p. 406.

păstrează soluțiile clasice de boltire, a căror transplantare în mediul hunedorean conduce la o rezolvare neobișnuită a ridicării turlei pe traveea centrală, de plan dreptunghiular, a bisericii Sf. Nicolae: semicilindrii brațelor crucii sînt prelunși către centru, formînd pornirile unei bolți în cruce, cu muchii ieșite, pînă la colțurile unei suprafețe apropiate de pătrat, delimitată — în elevație — de segmentele din treimea mijlocie ale arcelor de capăt care limitează intradosul semicilindrilor. În acest cadru de segmente curbe se înscriu pandantivii inegali care fac tranziția către turla circulară în interior și poligonală în exterior. Traveele de colț sînt acoperite cu semicilindri dispuși transversal, avînd același plan de naștere cu bolțile în leagăn de pe brațele crucii, particularitate care conduce la apariția unor dublouri cu lățime variabilă, orientate de la nord către sud.

Exteriorul bisericii din Hunedoara este denaturat prin învelitoarea actuală, a cărei execuție a implicat retezarea în formă de trapez a timpanelor laterale. În tabloul votiv, timpanele apar curbe și acest fapt, corelat cu situarea pragului original al ferestrelor turlei la numai 65 cm deasupra cheii bolților în leagăn de pe brațele crucii, conduce la ipoteza acoperirii independente — în faza inițială — a acestor bolți, cu învelitori pe plan curb, limitate de timpane semicirculare, care au avut, desigur, cornișe cu zimți, de tipul celei conservate la turlă (cornișa generală nu este concludentă, întrucît a fost modificată ulterior)⁸.

Renovării din 1634 i se datorează, probabil, intervenția stucaturilor care subliniază muchiile bolților din absidă și intersecțiile de la baza turlei; ipoteza inserării integrale, la această dată, în interiorul unei nave, tăvănite inițial, a structurii complexe alcătuite din pile, bolți și turlă⁹, este greu de acceptat, avînd în vedere atît mențiunile documentare din veacul al XV-lea, cît și tratarea clasică, în exterior, a naosului de factură bizantină.

O problemă a datării, de un deosebit interes, ridică biserica mănăstirii Hodoș-Bodrog, din jud. Arad, care aparține tipului de plan trilobat, avînd în trecut și un pronaos supralărgit, dominat de clopotniță cu turn (fig. 2 și 3). Deși acest monument se situează în Banat, al cărui context artistic românesc prezintă particularități de filiație și prelucrare creatoare net diferențiate de Transilvania, ca urmare a deosebirilor de condiții sociale, politice și economice existente în trecut, așezarea mănăstirii pe linia de comunicare principală a văii Mureșului

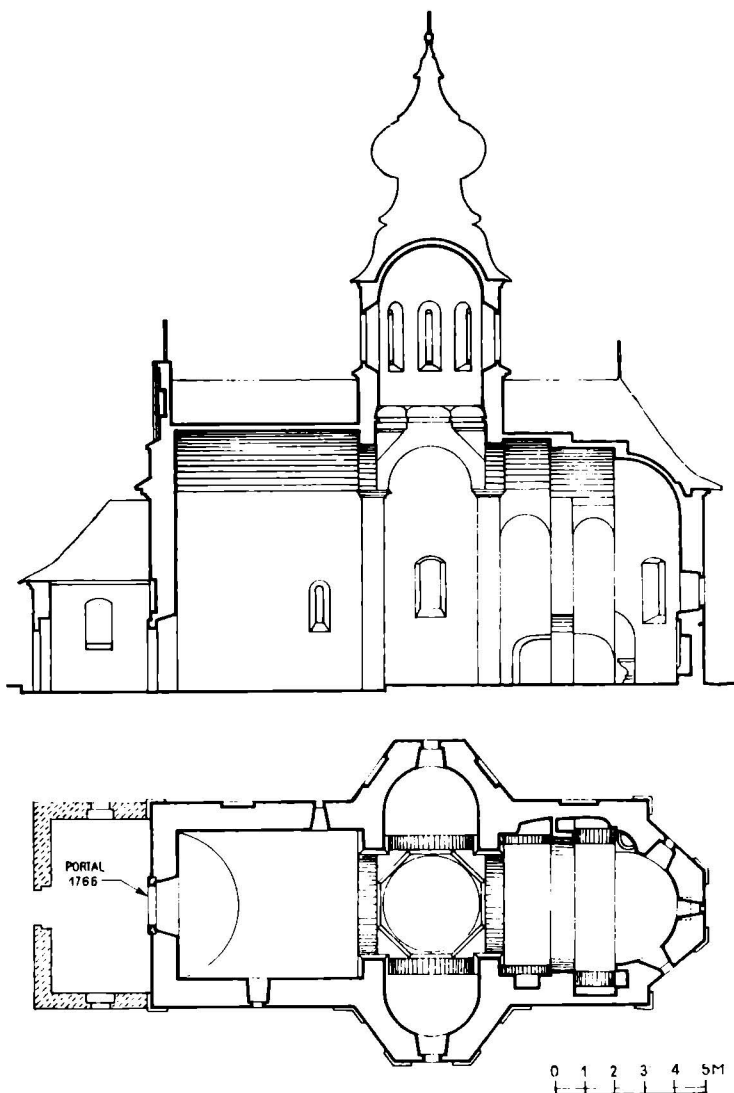


Fig. 2. — Biserica mănăstirii Hodoș-Bodrog, jud. Arad. Plan și secțiune longitudinală.

⁸ Pentru caracterizarea bisericii din Hunedoara, sub raportul arhitecturii, vezi: Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 312 — 313; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 563 — 565; *Istoria artelor plastice în România*, I, p. 406. Planul bisericii, reproduș în ulti-

mele două lucrări, nu redă distribuția reală a bolților.

⁹ V. Drăguț, *Vechi monumente hunedorene*, București, 1968, p. 60. Pentru precizarea lucrărilor efectuate în 1634 și 1654, vezi Ștefan Meteș, *op. cit.*, p. 422 — 423.

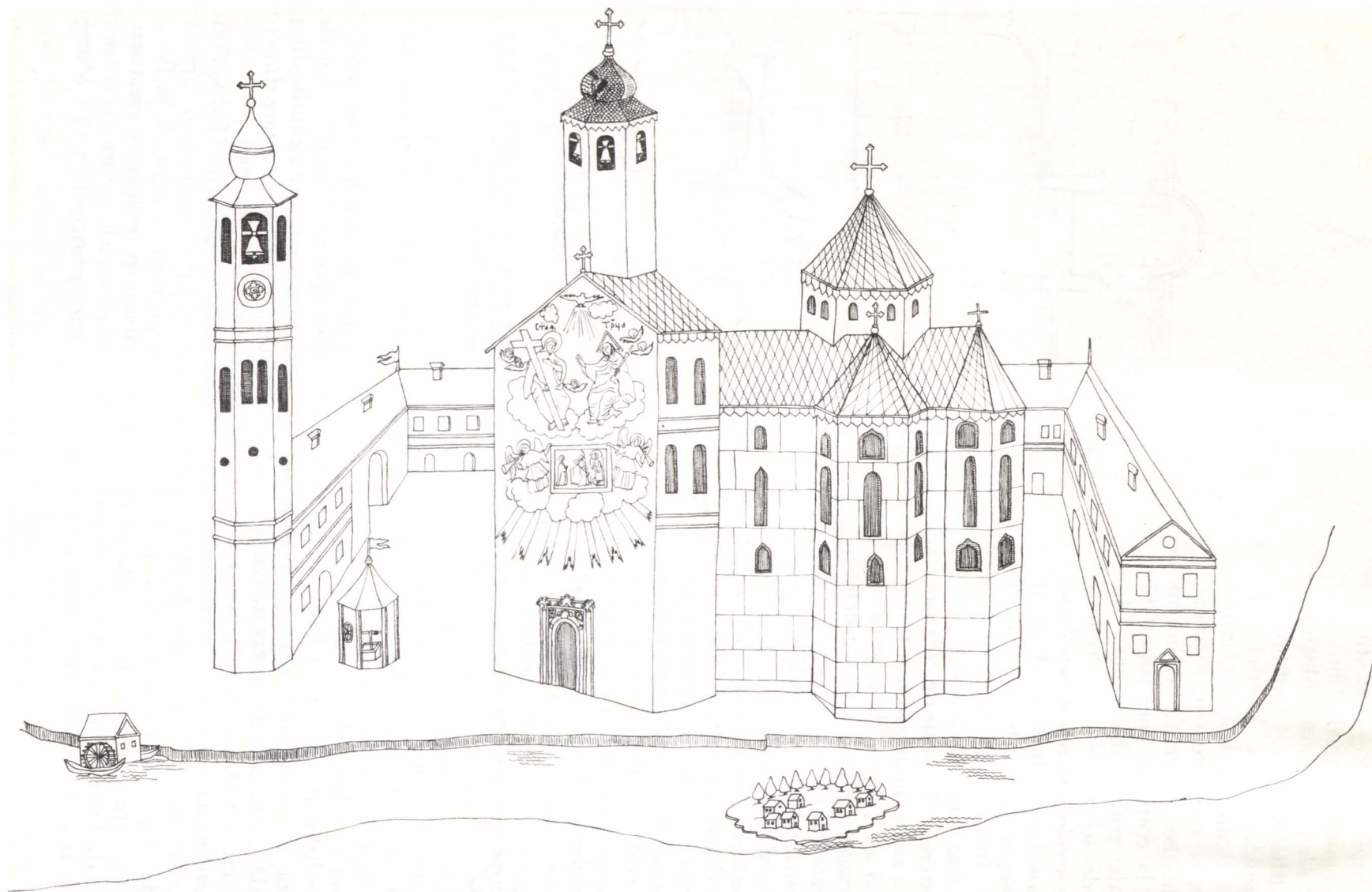
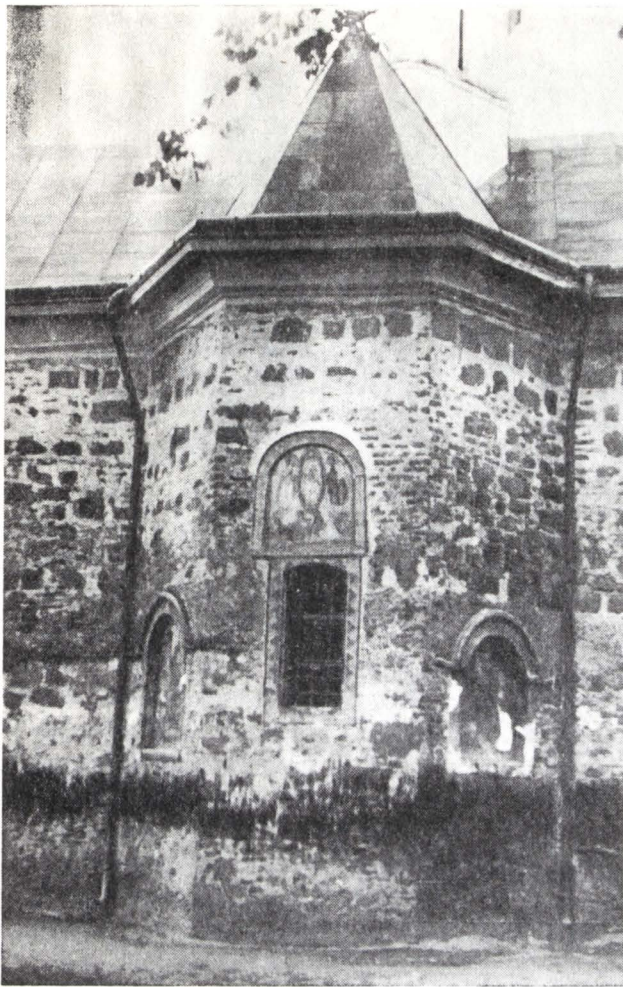
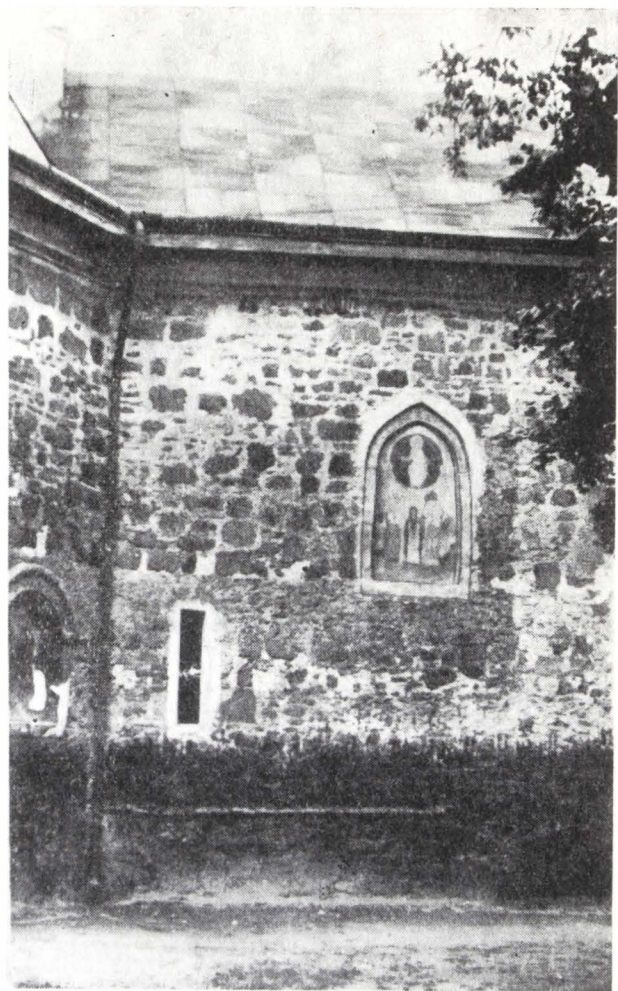


Fig. 3. — Mănăstirea Hodoș-Bodrog. Desen după stampa tipărită la Viena în 1750.



A



B

Fig. 4. — Biserica mănăstirii Hodoș-Bodrog, fațada de nord. A: absida laterală; B: nișă cu arc în acoladă.

permite acceptarea unui transfer reciproc de influențe între cele două provincii. Ca atare, analizarea bisericii din Bodrog în legătură cu pătrunderea influențelor de tradiție bizantină în Transilvania apare justificată.

Conform datelor bibliografice¹⁰, mănăstirea ar fi pomenită, ca instituție, încă din 1177, 1233 și 1293¹¹, cu numele de «Hodust» și «Hudus», fiind ulterior pustiită de tătari. Către mijlocul veacului al XV-lea, Matei Corvin ar fi dăruit domeniul mănăstirii fraților Ștefan și Marcu Jakšici, care ar fi rezidit mănăstirea în 1465¹². Este cert, însă, că biserica exista în 1523, deoarece pe zidurile ei mai era vizibilă, în 1908, o inscripție cu textul «Hodoș Egumen Michael 1523»¹³, iar aceeași dată este zgîriată pe un disc pentru anaforă, care se păstrează la mănăstire împreună cu un potir de argint datat 1562.

¹⁰ Victor Vlăduceanu, *Vechiu monument istorico-religios: Mănăstirea Bodrog*, Timișoara, 1939; Ștefan Meteș, *Mănăstirile românești din Transilvania și Ungaria*, Sibiu, 1936, p. 182–191.

¹¹ V. Vlăduceanu, *op. cit.*, prezintă aceste date în baza unei bogate bibliografii maghiare.

¹² *Ibidem*, p. 22, citînd în notă pe Marki Sandor, *Helység névtar*, II, p. 211 și *Arad megye és Arad sz. kir. város története*, Arad, 1892, p. 452.

¹³ *Ibidem*, p. 16, cu textul inscripției redat conform Szentkláray Jenő, *A szerb monostoregyház történeti emlékei Delmagyarországon*, Budapesta, 1908, p. 26 și cu comen-

tariul: «...inscripție ce probabil să fi fost în partea de miazănoapte, pe o piatră, dar care din cauza intemperiilor și al dintelui nemilos al timpului, azi (deci în 1939 — n.a.) este abia vizibilă, păstrînd numai oarecari urme». V. Vlăduceanu se referă în orice caz la zidul de miazănoapte al bisericii, incinta fiind refăcută în 1803. La cercetarea monumentului, nu am găsit nici o urmă de inscripție pe piatră, care ar putea fi — eventual — ascunsă de tencuieli recente, dar în interior, în spatele stranelor care îmbracă perețele absidei de nord, se observă un cadru zugrăvit, rezervat pentru o inscripție care s-a șters.



Fig. 5. — Mănăstirea Hodoș-Bodrog. Turnul-clopotniță.

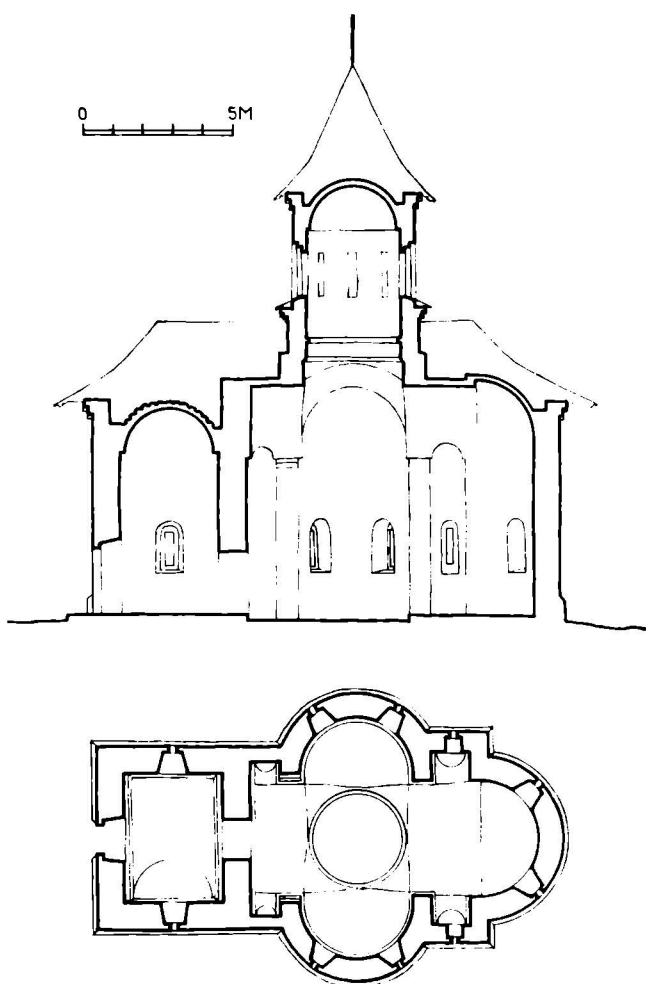


Fig. 6. — Biserica mănăstirii Prislop, jud. Hunedoara. Plan și secțiune longitudinală. Relevu arhitect Ștefan Balș.

În 1651, mitropolitul Sofronie din Lipova a întreprins o călătorie la Moscova, cerînd ajutorul țarului Alexei Mihailovici pentru repararea Bodrogului, întrucît «mănăstirea... și biserica s-au învechit cu toate zidurile mănăstirești și bisericesti și cu acoperișul bisericii»¹⁴.

Între 1700 și 1716, mănăstirea a avut de suferit de pe urma răscoalei curuților, iar moșia i-a fost ocupată în 1745 de comandantul cetății Arad, restituirea făcîndu-se abia în 1750¹⁵. Degradările provocate de aceste vremuri de restriște au determinat, desigur, necesitatea reparației din 1766 și dărîmarea pronaosului bisericii. O a doua mare transformare a avut loc în 1803, cînd s-a refăcut incinta, cu excepția turnului-clopotniță, și cînd s-a suprapus un decor «Empire» pe fațadele bisericii.

Existență în 1523 și «învechită» în 1651, biserica mănăstirii Hodoș-Bodrog poate fi datată cu probabilitate în veacul al XV-lea. Caracteristicile stilistice corespund acestei datări, avînd în vedere libertatea de interpretare a planului trilobat de tip Cozia, manifestată prin următoarele particularități:

- Dezvoltarea în lungime a brațului de vest – acoperit cu o boltă semicilindrică – al naosului.

- Gruparea alăturată, spre răsărit, a celor două nișe care încadrează traveea centrală a naosului de tip Cozia. Nișele celor două travee dreptunghiulare, intercalate între absidă și traveea centrală, au fost inițial despărțite printr-un arc dublou, care ni s-a transmis parțial mutilat.

- Sistemul de descărcare a turlei pe traveea centrală a naosului. De la planul pătrat, delimitat de arcele dublouri sprijinite pe pile angajate, se trece la un plan octogonal, prin intermediul unor triunghiuri plane înclinate, realizate «en encorbellement». Octogonul se continuă cu opt sectoare plane ușor înclinate, care reduc diametrul turlei și fac aproape insesizabilă tranziția, cu ajutorul unor pandantivi reduși, la planul circular al turlei (în exterior, turla este poligonală, cu opt laturi).

- Pronaosul supralărgit, dominat de un turn-clopotniță, care a precedat brațul de vest al naosului și care a fost dărîmat în 1766, dată înscrisă pe portalul cu modenatură barocă¹⁶, montat cu această ocazie pe zidul de vest al naosului, devenit zid exterior. Noua fațadă de vest a fost încununată cu un pinion baroc. Aspectul pronaosului este redat de stampa tipărită la Viena în 1750 (fig. 3), din care s-ar putea deduce existența a trei nivele ale pronaosului, dacă nu ar lipsi diferențierea de indicare a golurilor, în raport cu nișele care decorează fațada. Este însă cert că pronaosul era mult mai înalt decît brațul apusean al naosului și că era dominat de un turn-clopotniță octogonal. Stampa consemnează o învelitoare barocă pe turnul-clopotniță și o învelitoare în formă de piramidă pe turla naosului. Acoperișul de astăzi, cu forme baroce, de pe turlă, datează probabil din 1766.

- Împodobirea fațadelor cu nișe suprapuse, încununate cu arce semicirculare și în acoladă. Apariția acestui decor în stampa din 1750 înlătură ipoteza refacerii integrale, în 1766, a construcției actuale, deoarece nișe cu formele amintite există, cu dispoziție diferită, pe fațada de nord a bisericii (fig. 4). Spre deosebire de stampă, registrul inferior al acestei fațade prezintă nișe cu arc semicircular, avînd arhivolta subliniată de un ciubuc, care urmărește parțial și planul de naștere. Pe brațul de vest al pronaosului, la un nivel superior, apare o nișă cu arc în acoladă, căreia îi corespunde o nișă cu arc semicircular în axul absidei laterale. Absența celui de-al treilea registru de nișe poate conduce la ipoteza coborîrii zidurilor bisericii, în 1766. Cercetarea fațadei de sud și a absidei altarului, îmbrăcate în decorul clasicizant adăugat în 1803¹⁷, va putea oferi date concludente asupra acestui decor.

¹⁴ *Ibidem*, p. 15–16; Ștefan Meteș, *op. cit.*, p. 183–184.

¹⁵ Ștefan Meteș, *op. cit.*, p. 184.

¹⁶ Existența portalului baroc a făcut ca biserica din Bodrog să treacă drept «zidită în anul 1766» (Grigore Ionescu, *op. cit.*, II, București, 1965, p. 247), sau «restaurată în 1766» (fără precizarea unor eventuale etape de construcție anterioare) în *Istoria artelor plastice în România*, II, 1970, p. 181. Vechimea bisericii a fost semnalată de V. Drăguș, în *Pictura murală din Transilvania*, p. 67, care o

consideră reconstruită în 1498, fără a indica sursa datării.

¹⁷ Decorul cu pilaștri și cornișa cu triglife sint executate în 1803 și nu în 1766, cum se afirmă în *Istoria artelor plastice în România*, II, 1970, p. 181, fapt demonstrat de identitatea modenaturii la biserică și la cele două porți de pe latura de sud a incintei, care poartă data 1803. În același an s-a refăcut și iconostasul bisericii, ale cărui fragmente se păstrează la stăreție.

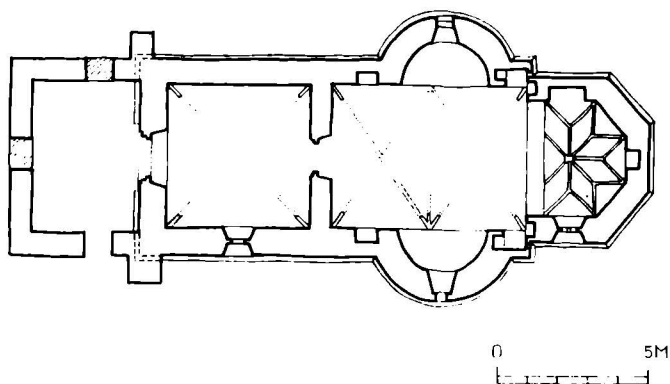


Fig. 7. — Biserica Adormirea Maicii Domnului din Vad, jud. Cluj. Plan.

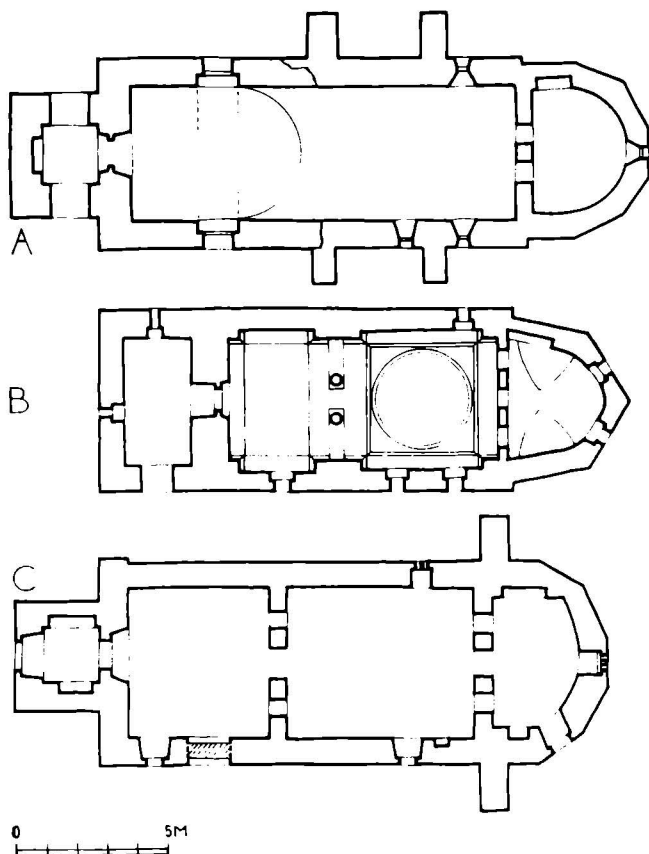


Fig. 8. — Biserici-sală cu planul absidelor influențat de tradiții bizantine. A: biserica Sf-ții Arhangheli din Viștea de Jos, jud. Brașov; B: biserica Adormirea Maicii Domnului din Comăna de Sus, jud. Brașov; C: biserica Nașterea Maicii Domnului din Gîrbovița, jud. Alba, relevu arh. Olga Bîzu.

¹⁸ V. Vlăduceanu, *op. cit.*, p. 22.

¹⁹ Conform tradiției, zidirea bisericii de la mănăstirea Prislop a fost atribuită lui Nicodim de la Tismana (ante 1404), deși pisania din 1759 specifică zidirea « din temelie », la anul 1564, de către doamna Zamfira. Datarea conform tradiției este acceptată în: V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, p. 253—255; *Istoria artelor plastice în România*, I, p. 204; Grigore Ionescu, *op. cit.*, I, p. 133, cu rezerve (« potrivit tradiției, pe care cel puțin structura monumentului o confirmă »). În baza recentelor studii ale lui Emil Lăzărescu, Nicodim de la Tismana și rolul său în cultura veche

Din vechea incintă, indicată în stampa din 1750, se păstrează doar turnul-clopotniță, pe plan octogonal, situat în colțul de sud-vest (fig. 5) și care poartă armele familiei Besseney, stăpînitoare a domeniului Bodrog între 1489 și 1561¹⁸.

Probabilitatea existenței în veacul al XV-lea a bisericii cu structură trilobată de la mănăstirea Hodoș-Bodrog constituie o etapă premergătoare pentru zidirea în 1564 a bisericii mănăstirii Prislop, ctitoria domniței Zamfira, fiica lui Moise Vodă din Țara Românească¹⁹. Legătura cu tradițiile constructive ale acestui ținut explică respectarea tipului Cozia în așezarea relativ simetrică a nișelor care încadrează traveea centrală a naosului (fig. 6). Intervenția mîinii de lucru locale este sensibilă, însă, în simplificarea sistemului de boltire: absența dublurilor la absidele laterale și renunțarea la sublinierea absidei altarului, a cărei semicalotă prezintă doar o ușoară supraînălțare față de semicilindrul traveei răsăritene a naosului²⁰. În contextul legăturilor cu Țara Românească, forma semicirculară — în exterior — a celor trei abside nu poate fi pusă în legătură decît cu biserica din Ostrov, jud. Vîlcea, care prezintă această formă de plan numai la absidele laterale. În consecință, poate fi luată în considerare și ipoteza unor influențe moldovenești, avînd în vedere existența absidelor laterale, semicirculare, inserate în naosul de structură gotică al bisericii Adormirea Maicii Domnului din Vad, jud. Cluj (fig. 7). În privința tipologiei acestei din urmă construcții, la care controversa se orientează asupra precăderii aportului transilvănean față de cel moldovenesc²¹, considerăm că biserica din Vad are o structură gotică, adaptată compartimentării planului moldovenesc, fără a fi modificată structural prin adăugirea absidelor laterale²².

românească, în *Romanoslavica*, XI—XII, 1965, 1966, Vasile Drăguț se pronunță împotriva unei datări anterioare anului 1564 (V. Drăguț, *Vechi monumente hunedorene*, p. 35—38; idem, *Pictura murală în Transilvania*, p. 68 și nota 224).

²⁰ Conform relevuului întocmit de arh. Ștefan Balș.

²¹ Ștefan Balș, *Biserica lui Ștefan cel Mare de la Vad*, jud. Someș, în B.C.M.I., anul XXXVI, 1943, p. 75—83; Grigore Ionescu, *op. cit.*, I, p. 314; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 567—569.

²² E. Greceanu, *Influența gotică în arhitectura bisericilor românești de zid din Transilvania*, în S.C.I.A., seria artă plastică, t. 18, 1971, nr. 1, p. 33—59.

Prezența absidelor de tradiție bizantină, semicirculare în interior și poligonale în exterior, la biserica mănăstirii Hodoș-Bodrog constituie un precedent — fără pretenția stabilirii unei legături directe — pentru grefarea acestei forme de absidă pe tipul local al bisericii-sală. Unul dintre cele mai vechi exemplare, cunoscute la data actuală, este biserica Sf-ții Arhangheli din Viștea de Jos, jud. Brașov (fig. 8 A), zidită probabil în secolul al XV-lea²³. Demnă de remarcat este acoperirea absidei cu o boltă în leagăn, din piatră, care intersectează direct semicilindrul vertical al peretelui interior, formulă care se regăsește și la absida de tradiție romanică a bisericii Adormirea Maicii Domnului din Voivodenii Mari, jud. Brașov, databilă în jurul anului 1500²⁴.

O interpretare a absidei de tradiție bizantină asemănătoare celei de la Viștea de Jos se întâlnește în jurul anului 1600 la biserica Adormirea Maicii Domnului din Comăna de Sus, jud. Brașov²⁵. Traseul curb din interior se înscrie într-un poligon exterior cu patru laturi, prezentînd o muchie în ax, formă care denotă, în Transilvania, o influență gotică²⁶. Absida este acoperită cu o boltă în leagăn, intersectată de peretele curb răsăritean și prezintă două penetrații pe laturile de nord și de sud (fig. 8 B).

O interpretare a planului absidei de tradiție bizantină care se îndepărtează și mai mult de exemplele clasice apare la biserica Nașterea Maicii Domnului din Gîrbovița, jud. Alba (fig. 8 C), la care semicercul interior este redus la un segment, intersectat de laturi drepte pe laturile de nord și de sud. Forma bolții originare nu se mai poate cunoaște astăzi, din cauza înlocuirii ei cu o boltă tardivă, de tipul *a vela*. Consemnarea influenței bizantine trebuie făcută cu rezerva existenței unei soluții similare, în imediată apropiere, la planul absidei bisericii reformate din Teiuș. Avînd în vedere și traforul din axul absidei de la Gîrbovița, care repetă amplasamentul ancadramentului circular de pe latura de est a absidei bisericii reformate din Teiuș, apare evidentă legătura dintre cele două construcții, explicația neobișnutei forme a absidei de la Gîrbovița găsindu-se, eventual, în particularitățile bisericii din Teiuș²⁷.

Biserica fostei mănăstiri Geoagiu din satul Geoagiu de Sus, jud. Alba (fig. 9), va putea fi considerată ca un monument-cheie pentru evoluția arhitecturii românești de tradiție bizantină din Transilvania, în cazul cînd cercetarea arheologică va confirma datarea ei în veacul al XVI-lea. Existenta în 1557 ca reședință episcopală, mănăstirea este considerată prin tradiție drept ctitoria unui voievod muntean, Radu, identificat de unii cercetători în persoana

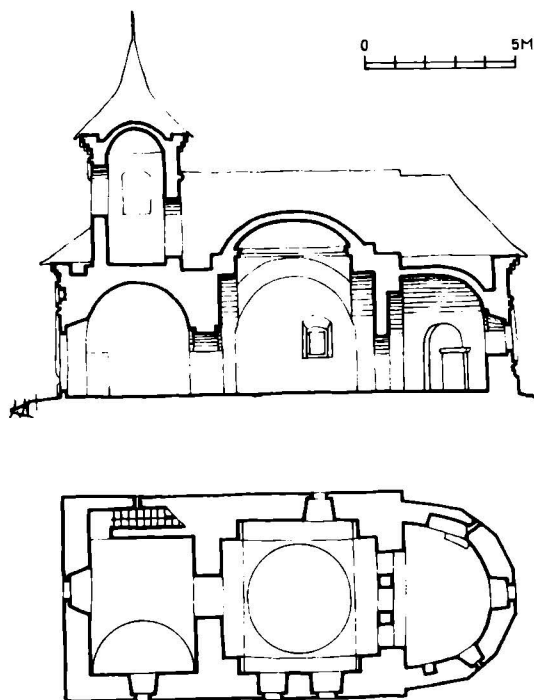


Fig. 9. — Biserica fostei episcopii din Geoagiu de Sus, jud. Alba. Plan și secțiune longitudinală.

²³ Ioana Cristache-Panait, *Cu privire la unele monumente din Țara Făgărașului, în lumina relațiilor cu Țara Românească*, în B.M.I., anul XXXIX, 1970, nr. 2, p. 31.

²⁴ Pentru particularitățile arhitectonice ale bisericilor din Viștea de Jos și Voivodenii Mari, vezi E. Greceanu, *Țara Făgărașului, zonă de radiație a arhitecturii de la sud de Carpați*, în B.M.I., anul XXXIX, 1970, nr. 2, p. 35.

²⁵ Ioana Cristache-Panait, *op. cit.*, p. 32; E. Greceanu, *op. cit.*, p. 34—38; I. Cristache-Panait și E. Greceanu, *Biserici românești de zid — monumente istorice — din Țara Făgărașului*, în *Mitropolia Ardealului*, Sibiu, anul XV, 1970, nr. 9—10, p. 633.

²⁶ Forma de plan a absidei de la Comăna de Sus (cu traseu interior curb, înscris într-un poligon exterior cu patru laturi) este atribuită influenței bizantine în Transilvania, cu ocazia descrierii bisericii din Birsău, jud. Hunedoara, în baza unui plan eronat, în: V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, p. 259; Grigore Ionescu, *op. cit.*, I, p. 179; *Istoria artelor plastice în România*, I, 1968, p. 204. Asupra existenței și formelor bisericii din Birsău, vezi E. Greceanu, *Influența gotică în arhitectura bisericilor românești de zid din Transilvania*, p. 41 și nota 43.

²⁷ E. Greceanu, *op. cit.*, p. 39, nota 39.



Fig. 10. — Biserica fostei episcopii din Geoagiul de Sus, jud. Alba. Vedere dinspre sud-est.

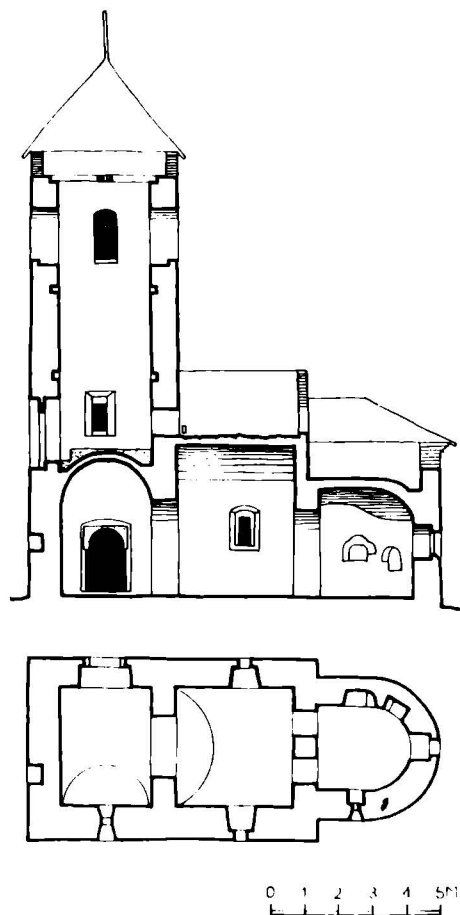


Fig. 11. — Biserica mănăstirii Rîmeți, jud. Alba. Plan și secțiune longitudinală.

lui Radu de la Afumați, stăpînitor al Geoagiului și al Vințului între 1521 și 1525²⁸. Îndoielile privind vechimea construcției de astăzi își au originea în pustiirea pe care a suferit-o mănăstirea în 1762, cînd a fost incendiată de generalul Bucov²⁹. Ipoteza refacerii integrale a bisericii, în 1793, este infirmată de inscripția din 1724, existentă lângă tabloul votiv din pronaos și care ne dă — împreună cu numele zugravului Nistor — vechimea picturii conservate pînă în prezent. Existența unui strat de tencuială, mai vechi, sub stratul cu fresca din veacul al XVIII-lea, permite împingerea datării *ante* 1724 pînă la mențiunea documentară certă din 1557, care ar deveni astfel termen *post quem*.

În lumina acestei ipoteze și sub rezerva verificării ei, biserica din Geoagiul de Sus ar reprezenta una dintre primele sinteze ale influențelor postbizantine din Țara Românească, grefate pe tipul tradițional local, al bisericii-sală. Distribuția planului, compartimentat în pronaos, naos și altar; tipul absidei, poligonală în exterior și semicirculară în interior; acoperirea naosului cu o calotă pe pandantivi; boltirea absidei cu o semicalotă racordată cu

²⁸ E. Greceanu și I. Cristache-Panait, *Alte biserici ortodoxe române din raionul Alba Iulia*, în *Mitropolia Ardealului*, Sibiu, anul XI, 1966, nr. 11–12, p. 723–725.

²⁹ Biserica fostei mănăstiri din Geoagiul de Sus, jud. Alba, este datată în primul sfert al veacului al XVIII-lea de către Grigore Ionescu, *op. cit.*, II, 1965, p. 247, și este consi-

derată de Ștefan Meteș drept refăcută după 1762 (Ștefan Meteș, *op. cit.*, p. 52). *Istoria artelor plastice în România*, II, p. 158, propune datarea la sfîrșitul secolului al XVII-lea (« Biserica ar putea data de pe la sfîrșitul secolului al XVII-lea »).

un semicilindru; în sfârșit, cornișele cu zimți și decorul fațadelor³⁰ (fig. 10), toate aceste elemente aparțin cu certitudine școlii de arhitectură din Țara Românească. Intervenția tradițiilor constructive locale se manifestă în preferința pentru nava unică și în așezarea turnului-clopotniță deasupra pronaosului boltit semicilindric, într-o formulă înrudită cu biserica învecinată a mănăstirii Rîmeți. Aceasta din urmă (fig. 11) prezintă forme tipice pentru ambianța romanico-gotică locală³¹ (navă unică, absidă semicirculară), dar se singularizează prin compartimentarea navei în pronaos și naos, deținând înțietatea adaptării conform ritualului ortodox a bisericii-sală, cel puțin în seria construcțiilor conservate integral³².

Spre deosebire de turnul-clopotniță al bisericii din Rîmeți, care a avut un rol de apărare — demonstrat prin golurile de tragere cu care este prevăzut — și a cărui masivitate rezultă din ridicarea lui pe conturul zidurilor pronaosului, clopotnița de la Geoagiu de Sus nu are decît rolul de adăpostire a clopotelor; ea este construită pe plan pătrat, zidurile de nord și de sud descărcîndu-se direct pe bolta semicilindrică a pronaosului.

Particularitățile decorului fațadelor, cu ciubucele care descriu arce în acoladă, pot constitui argumente pentru o datare ulterioară veacului al XVI-lea, în cazul cînd se caută corespondente în arhitectura Țării Românești, dar este suficient să ne reamintim singularitatea decorului pe care îl prezintă paramentul bisericii de la Hodoș-Bodrog, pentru a realiza libertatea de interpretare manifestată permanent în procesul de transplantare a influențelor de tradiție bizantină în mediul transilvănean, unde forma arcului în acoladă era împămîntenită — în veacul al XVI-lea — de arhitectura gotică.

Confirmarea datării în veacul al XVI-lea a bisericii fostei episcopii din Geoagiu de Sus va putea explica și prezența calotei pe pandantivi, stîngaci introdusă în absida semicirculară, de tradiție romanică, a bisericii Nașterea Maicii Domnului din Galda de Jos, jud. Alba (fig. 12), menționată documentar în 1732. Pictura, datată cu inscripție în 1752, se suprapune peste un prim strat de frescă, de o excepțională valoare, a cărei factură — coroborată cu elementele de arhitectură — conduce la ipoteza zidirii bisericii cel mai tîrziu către începutul

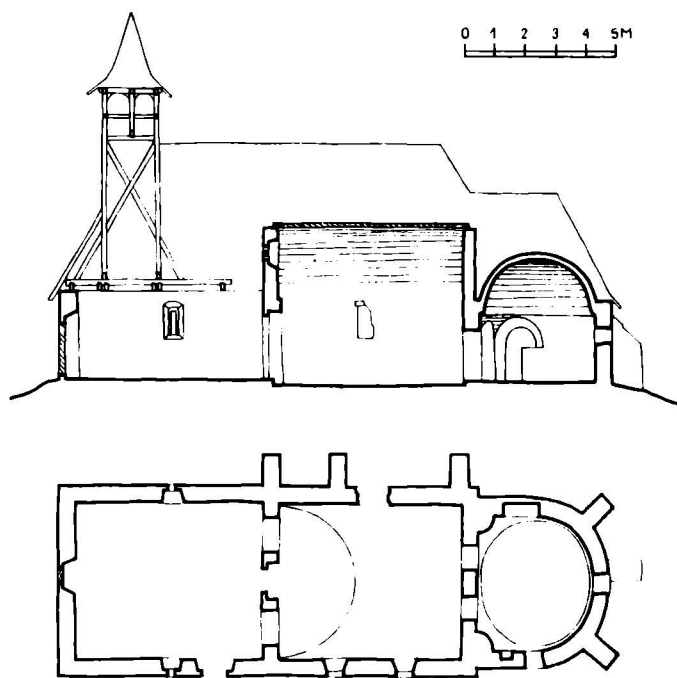


Fig. 12. — Biserica Nașterea Maicii Domnului din Galda de Jos, jud. Alba. Plan și secțiune longitudinală.

³⁰ Cu privire la decorul fațadelor de la biserica fostei mănăstiri Geoagiu, atragem atenția asupra confuziei care apare în *Istoria artelor plastice în România*, II, 1970, p. 158, între biserica fostei mănăstiri din Geoagiu de Sus, comuna Ștremț, județul Alba (construcția de care ne ocupăm) și biserica Sf. Nicolae-Suseni din satul Geoagiu, comuna Geoagiu, județul Hunedoara. În paragraful respectiv, se descrie planul bisericii Sf. Nicolae-Suseni («navă dreptunghiulară, acoperită cu o boltă semicilindrică cu penetrații și un altar heptagonal, boltit la fel»), dîndu-se însă localității numele de Geoagiu de Sus; descrierea decorației exterioare («torul care imparte fațada în două registre și cornișe de zimți») se referă la biserica fostei mănăstiri din Geoagiu de Sus, jud. Alba, întrucît biserica Sf. Nicolae din Geoagiu, jud. Hunedoara, are fațadele decorate cu lizene și cornișă

clasicizantă, cu profile din tencuială.

³¹ Caracterizarea «romanico-gotică» desemnează, în intenția autorului, acele forme și structuri care se întîlesc, în Transilvania, în arhitectura romanică și gotică, fără a putea fi considerate drept creația unei singure faze: nava unică dreptunghiulară, corul pătrat sau dreptunghiular, turnul-clopotniță detașat pe fațada de vest. Vezi: E. Greceanu, *Influența gotică în arhitectura bisericilor românești de zid din Transilvania*, în S.C.I.A., seria artă plastică, t. 18, 1971, nr. 1, p. 35—38.

³² Este semnalată existența la Dăbica, în secolele XI—XII, a unei biserici din piatră, cu naos de 10×7 m și pronaos de 5×4 m; vezi Ștefan Pascu, M. Rusu și colaboratori, *Cetatea Dăbica*, în *Acta Musei Napocensis*, V, 1968, p. 169—172.

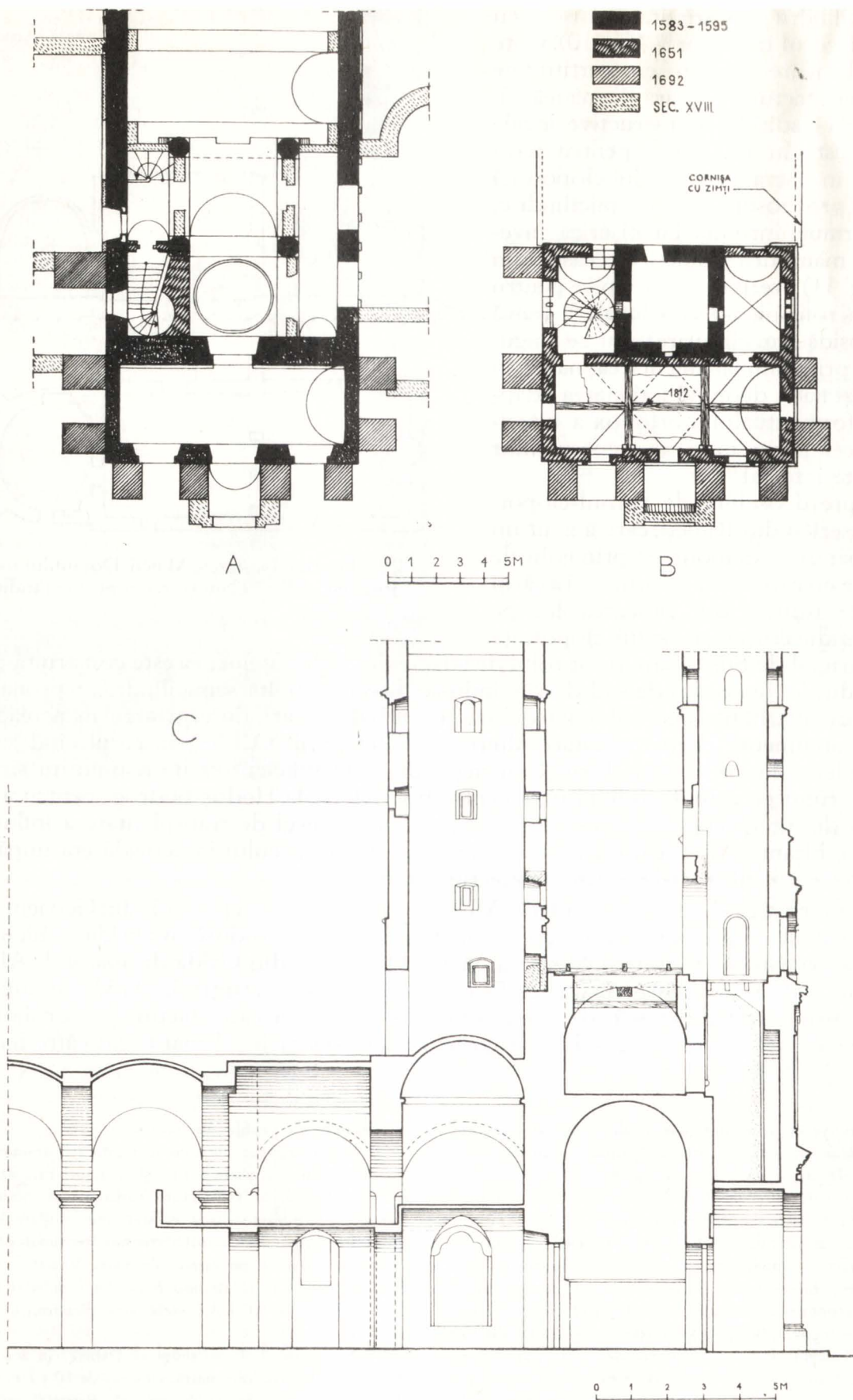


Fig. 13. — Biserica Sf. Nicolae din Scheii Braşovului. A: planul părţii de vest, la nivelul parterului; B: planul părţii de vest, la nivelul etajului; C: secţiune longitudinală prin cele două turnuri.

veacului al XVII-lea³³. Renunțarea la soluția curentă a semicalotei, în favoarea acoperirii absidei cu o calotă care reclamă apariția, în partea de vest, a doi pandantivi intersecți de pile de colț cu plan în sferă de cerc³⁴, nu poate fi explicată decât prin dorința de imitare a unui prototip, care ar putea fi — în cazul de față — biserica învecinată a episcopiei din Geoagiul de Sus.

Sfârșitul veacului al XVI-lea aduce cu sine refacerea unui monument de primă importanță pentru cultura românească din Transilvania, biserica Sf. Nicolae din Scheii Brașovului. Între 1583 și 1595, voievozii Petru Cercel din Țara Românească și Aron Vodă din Moldova zidesc din nou, sau — după unele izvoare — măresc doar și înfrumusețază biserica de piatră ridicată «cu darea și mila binecredincioșilor domni din Moldova și din Țara Munteniei»³⁵. Cercetările arheologice vor arăta, desigur, dacă vechea biserică de piatră a fost dărâmată complet sau numai transformată, la sfârșitul secolului al XVI-lea. Este însă cert că zidurile cele mai vechi, care se păstrează astăzi în picioare — și anume, turnul-clopotniță, împreună cu naosul trunchiat —, aparțin etapei 1583–1595.

Numeroasele transformări și adăugiri efectuate în veacurile următoare au ascuns aproape în întregime biserica lui Petru Cercel și Aron Vodă, făcând să se piardă cunoștințele despre păstrarea acestei faze³⁶. Restaurarea în curs, începută de Direcția monumentelor istorice în 1968, a permis degajarea progresivă a suprapunerilor și a descoperit paramentul original, de la sfârșitul veacului al XVI-lea, conservat integral sub acoperișul paracliselor adăugate în veacul al XVIII-lea³⁷.

³³ E. Greceanu și I. Cristache-Panait, *Biserici românești din raionul Alba Iulia*, în *Mitropolia Ardealului*, Sibiu, anul XI, 1966, nr. 4–6, p. 327–328.

³⁴ Absida bisericii din Galda de Jos este descrisă în *Istoria artelor plastice în România*, II, 1970, p. 158, ca fiind acoperită cu o calotă ce reproduce modelul catedralei Patriarhiei din București, al bisericii din Ludești ș.a. Precizăm că tipul de boltire la care se face referință implică introducerea în absida semicirculară, în interior, a trei arce alipite pe laturile de est, nord și sud, care — împreună cu dubloul ce desparte absida de naos — alcătuiesc patrulaterul de bază al calotei pe pandantivi. Ca atare, sistemul de boltire al absidei de la catedrala Patriarhiei nu are nici o legătură cu soluția stingace adoptată la Galda de Jos și acest sistem va fi reprodus pentru prima dată în Transilvania la biserica Sf. Nicolae din Făgăraș, ctitoria lui Constantin Brîncoveanu.

³⁵ Izvoarele sînt contradictorii în privința amplorii lucrărilor întreprinse de Petru Cercel și continuate de Aron Vodă. Din cronica lui Radu Tempea, al cărei manuscris se află în arhiva bisericii și care a fost publicată de Sterie Stînghie cu titlul *Istoria beserecei Șcheilor Brașovului* (*Manuscript de la Radu Témpe*), Brașov, 1899, s-ar putea înțelege că Petru Cercel a mărit doar și a înfrumusețat vechea biserică de zid: «au îndemnat pre Io Petru voevod Dimitrie Cercel, fiul Pătrașcului vodă domnul muntenesc, de au ridicat tinda beserecei de piatră cu voia sfatului și au înfrumusețat oltariul și besereca cea veche cu toate chipurile sfinților și cu podoabe în anul 1583 (7092), atunci au fost din ziditul beserecei cei vechi 89 de ani...». Mai târziu, în 1591, «...s-au sculat Aaron vodă de la Moldova, de au mai ajutat sfînta beserecă, de ce n-au isprăvit Pătru vodă, Aaron vodă au isprăvit și o au zugrăvit și au mai înălțat și turnul în anul 1595 (7013)...» (*op. cit.*, p. 4–5). La aceeași concluzie pare să conducă și textul pisaniei în slavonă, săpată în piatră, care este montată pe fațada de vest a pridvorului: «...s-au zidit această biserică... cu darea și mila binecredincioșilor domni din Moldova și din țara Munteniei... pe urmă în anul 7092 binecredinciosul Io Petru

voevoda Cercel au văzut acest lăcaș învechit și neîmpodobit... și împodobindu-l cu toate dumnezeieștile și a sfinții lui icoane, s-au făcut paraclis și pridvor cu stîlpi după acestea în anul 7103... domnu Io Aron voevod și acesta a urmat celor vechi buni domnitori, zugrăvind paraclisul și pridvorul... s-au scris la anul 7107, de la nașterea lui Christos 1598 mai 13» (*op. cit.*, p. 215, textul slavon în *Apendice*, p. 6).

În contradicție cu aceste date, hrisovul din 1594 (7103, noembrie 28), prin care Aron vodă dăruiește bisericii 12 000 de aspri «din an în an», spune că «...domnia mea văzînd într-un loc o sfîntă biserică, în suburbiul Brașovului numit Șchei, zidită de la un răposat în sfîntie frate al meu Io Pătru voevod numit Cercel, care a fost domn al țării Ungrovlahiei, fiind de domnia sa zidită și neisprăvită, atunceia domnia mea m-am sirguit de la toată inima noastră și... am isprăvit-o și am împodobit-o...» (*op. cit.*, p. 173–174, textul slavon în *Anexa*, p. 1–3).

³⁶ Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, II, p. 247, caracterizează biserica din Schei ca aparținînd tipului structural trilobat, adăugînd că înfățișarea de azi (respectiv, 1965) se datorează unor restructurări operate între anii 1733 și 1755. *Istoria artelor plastice în România*, I, 1968, p. 407, se pronunță pentru absența în elevație a unor etape anterioare veacului al XVIII-lea («după refacerile din veacul al XVIII-lea n-au mai rămas decât urmele fundațiilor unei biserici-sală»). În volumul II, 1970, al aceleiași tratat (p. 176–177), se revine asupra acestei afirmații, menționîndu-se păstrarea «unor elemente din construcția veacului al XVI-lea», fără alte precizări. Aceeași indicație, fără precizări, este dată de Corina Nicolescu, *Biserica Sf. Nicolae din Șcheii Brașovului*, București, 1967, p. 16: «Cercetările arheologice întreprinse cu prilejul refacerilor din 1941–1946, precum și o analiză mai amănunțită a monumentului actual, lasă să se întrevadă unele elemente ale bisericii inițiale».

³⁷ Descoperirea paramentului din etapa Petru Cercel și Aron Vodă a fost comunicată de Mariana Angelescu și Alexandru Dobriceanu, în cea de a IV-a sesiune de comunicări a Direcției monumentelor istorice, din 22–24 mai 1968,

Relevarea atentă a construcției ne-a permis să constatăm că din etapa 1583–1595 datează următoarele elemente (fig. 13):

— Zidurile exterioare, de nord și de sud, ale naosului, conservate integral pînă la decroșul laturii răsăritene, pe lungime de cca. 22 m, măsurată de la limita estică a pridvorului, precum și zidul de vest, care separă pridvorul de naos. Apartenența la această fază este demonstrată de continuitatea, pe laturile lungi, a paramentului cu arcaturi și zugrăveală în imitație de cărămizi (fig. 14 A) și de sprijinirea parțială, pe zidul dintre pridvor și naos, a turnului-clopotniță cu modenatură și decor zugrăvit de aceeași factură cu aceea a zidurilor exterioare.

— Structura interioară a naosului, de la zidul de vest pînă la limita bolților baroce ale navei, realizate în veacul al XVIII-lea. Structura comportă două perechi de stîlpi de zidărie, reușiți prin arcade și dublouri, care compartimentează biserica în trei travee de lățimi inegale³⁸. Traveele marginale, înguste, sînt acoperite cu un semicilindru continuu, sub al cărui plan de naștere se deschid arcadele dintre stîlpi. Traveea centrală, dinspre vest, deasupra căreia se ridică turnul-clopotniță, este acoperită cu o calotă pe pandantivi, în timp ce traveea răsăriteană este boltită în leagăn, avînd cheia la un nivel mult superior față de bolțile traveelor laterale (fig. 13 A și C).

Prima pereche de stîlpi, dinspre vest, prezintă în plan o secțiune pătrată, cu muchii teșite racordate prin triunghiuri curbe cu imposta pătrată. Secțiunea celei de-a doua perechi de stîlpi este circulară, tranziția la imposta pătrată făcîndu-se prin intermediul unor suprafețe curbe.

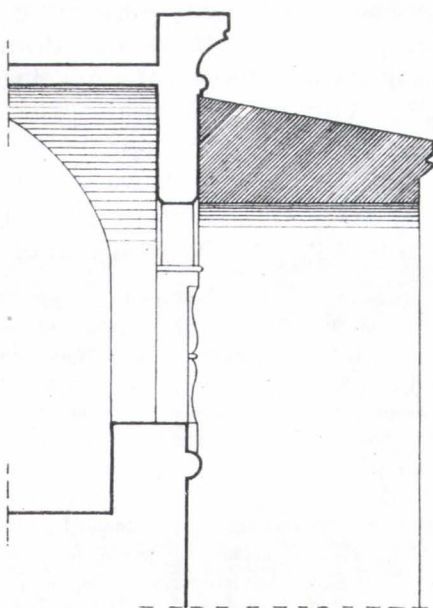
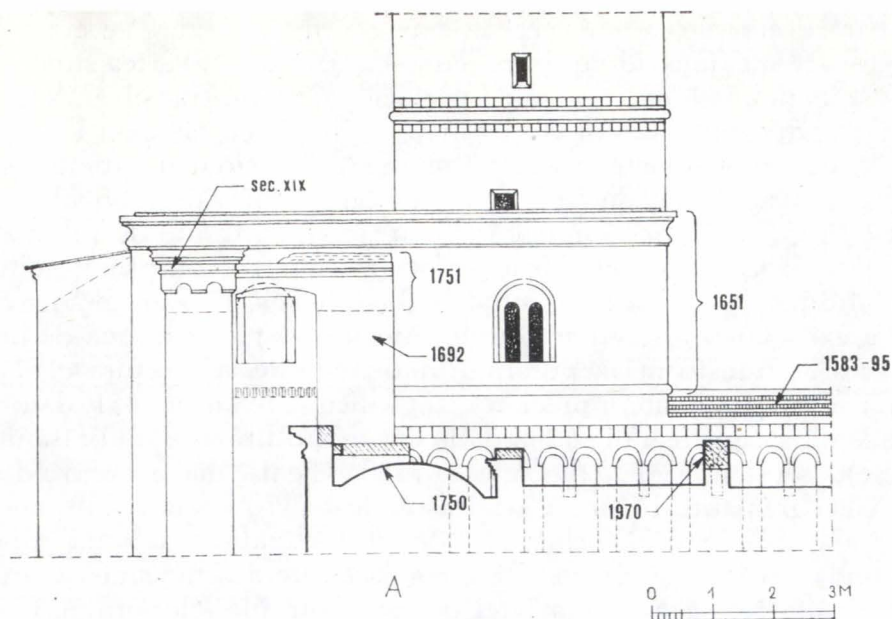
— Turnul-clopotniță, ridicat pe traveea obținută prin solidarizarea cu zidul de vest a primei perechi de pile pătrate, prin intermediul arcadelor laterale și al unui arc dublou. Decorația turnului, similară cu aceea a paramentului exterior, demonstrează unitatea de fază constructivă. Fața de est, netencuită, poartă urmele unei învelitori mai joase decît cea actuală, refăcută în veacul al XVIII-lea.

În stadiul actual al cercetării arheologice, cînd nu au fost comunicate rezultatele studierii părții de vest a bisericii, pot exista dubii cu privire la construirea, la sfîrșitul veacului al XVI-lea, a pridvorului de pe fațada de vest, acoperit cu un semicilindru orientat nord-sud. Cercetarea paramentului nu a fost pînă în prezent posibilă, din cauza picturilor care acoperă fața interioară și exterioară a zidurilor. Totuși, mențiunea în pisania din 1598 a *pridvorului cu stîlpi* (vezi nota 35) și asemănarea cu pridvorul bisericii domnești din Tîrgoviște, ctitoria lui Petru Cercel, atît în ceea ce privește sistemul de boltire, cît și similitudinea proporțiilor în secțiune transversală, justifică ipoteza apartenenței la etapa 1583–1595 a pridvorului, care s-ar fi desfășurat numai pe parter și ar fi fost prevăzut cu arcade. Ceea ce se poate afirma cu certitudine este datarea cu termen *ante quem* a zidirii pridvorului și anume anul 1651, cînd sînt terminate cele trei paraclise de la etaj, întrucît paraclisul superior de vest se sprijină pe zidurile pridvorului.

Sucesiunea etapelor de construcție ulterioare epocii lui Petru Cercel este deosebit de clară la nivelul podului navelor (fig. 13 B și C). Este sigur că paraclisele superioare nu pot fi confundate cu paraclisul menționat în pisania din 1598 (a cărui localizare este, pînă în prezent, necunoscută), deoarece adăugirea celor trei paraclise de la nivelul podului, care au îmbrăcat turnul pe trei laturi, a antrenat: intersectarea de către noua zidărie a golurilor turnului de pe laturile de nord și de sud; ascunderea parțială a paramentului zugrăvit în imitație de cărămizi; situarea cheilor de boltă ale noilor paraclise la un nivel care implică înglobarea în învelitoare a brîului cu motivul dinților de fierăstrău ce decorează fețele turnului (fig. 13 C). Adăugirea paracliselor superioare a antrenat și înzidirea traveei de nord-vest a naosului, pentru amenajarea scării de acces (fig. 13 A).

cu titlul: *O descoperire recentă. Vechiul parament al bisericii din Scheii Brașovului*. În comunicare s-a propus datarea paramentului în epoca lui Neagoe Basarab. Semnalarea descoperirii paramentului a fost publicată de aceiași autori în periodicul ASTRA, anul III, nr. 5 (24), mai 1968, p. 2.

³⁸ În privința tipului de plan, semnalăm inexactitatea considerării bisericii din Schei ca o construcție cu navă unică, așa cum apare în studiul Cornelinei Pillat, *Biserici de plan dreptunghiular în Țara Românească în secolul al XVI-lea*, în S.C.I.A., seria artă plastică, t. 18, 1971, nr. 2, p. 224.



B

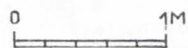


Fig. 14. — Biserica Sf. Nicolae din Scheii Braşovului. Suprainălţarea părţii de vest în etapa 1651. A: detaliu al faţadei de sud; B: decorul cu pilaştri de pe faţada de vest, între cele două contraforturi dinspre sud.

În zona paracliselor de la etaj, vechea cornișă cu zimți, care se continua, eventual, peste pridvor, a fost rasă la fața zidului și înlocuită cu un ciubuc. Partea superioară a zidăriei supraînălțată a fost încununată cu o cornișă specifică barocului transilvănean, compusă dintr-un tor și o cavetă, decorate cu motive zugrăvite în roșu. Pe fațadele laterale, paraclisele sînt luminate prin ferestre geminate, înscrise într-un arc semicircular, cu muchia teșită, subliniată printr-o dungă roșie. Pe fațada de vest, între noua cornișă și ciubucul situat la nivelul vechii cornișe cu zimți, s-a aplicat un decor de arcaturi, susținute de pilaștri din piatră, a căror modenatură reproduce motivul baluștrilor (fig. 14 B), conform tipului de colonete întâlnite la castelul din Criș sau la casa Schuller din Mediaș. În axul fațadei de vest, la nivelul etajului, s-a executat o nișă cu arc dublu, în care s-a pictat icoana de hram.

Datarea acestor transformări, puternic influențate de arhitectura civilă a Renașterii și a barocului transilvănean, poate fi precizată cu termen *ante quem* 1651, datorită inscripției săpate în ușa de lemn a paraclisului sudic, de la etaj: « Eu Brăsană sin Brăsăniția din Brașov fuștit-am în m(ese)ța sep(tembrie) 20 dni văleato 7160 ». Pe ușă mai apare o a doua inscripție, cu textul: « Eu Vāsii gramatic al Comșăi ot Brașov, leat 7170 » (1662).

Următoarea etapă de transformări a constituit-o zidirea a nouă contraforturi, în 1692, care « țin tinda cea mică și turnul »³⁹, formulare care desemnează așezarea lor în jurul pridvorului supraînălțat, pînă la limita feței de est a turnului-clopotniță. Contraforturile, care au ascuns parțial decorul de factură Renaștere al fațadei de vest, au fost inițial terminate la partea superioară cu un plan înclinat (fig. 13 C), situîndu-se sub cornișă barocă. În veacul al XVIII-lea, fețele contraforturilor și cele ale bisericii, cu excepția fațadei de nord, au fost îmbrăcate cu picturi, pentru a căror protecție s-au încastrat bolți în fețele laterale, executîndu-se o nouă cornișă, la fața exterioară a contraforturilor de pe laturile de vest și de sud. Inscripțiile conservate pe fațada de sud, amintind pe cei ce au plătit pictura exterioară, ne dau data acestei transformări, 1751, stabilind execuția lor în legătură cu ridicarea turnului cu ceas, pe cele două contraforturi din axul fațadei de vest, din dania țarinei Elisabeta Petrovna⁴⁰.

Fără a mai insista asupra celorlalte transformări din veacul al XVIII-lea, care sînt cunoscute⁴¹, se pot trage unele concluzii și se pot formula unele ipoteze cu privire la caracteristicile și importanța etapei lui Petru Cercel și Aron Vodă în elaborarea complexului monument de arhitectură reprezentat de biserica Sf. Nicolae din Scheii Brașovului.

În ceea ce privește tipul structural, înrudirea prin ctitor cu biserica domnească din Tîrgoviște și mențiunea pridvorului cu stilpi în pisană din 1598 (vezi nota 35) orientează cercetarea arheologică spre verificarea unității de etapă constructivă dintre pridvor și partea de vest a naosului. Descoperirea arcadelor pridvorului, înzidite – probabil – încă din 1651, ar surprinde apariția primului exemplar de acest fel la o biserică din Transilvania, anterior celui vag schițat la biserica Cuvioasa Paraschiva din Comăna de Jos, jud. Brașov, care nu poate fi mai vechi de 1600⁴². Dorința de imitare a curentelor apusene, consecvent

³⁹ *Istoria beserecei Scheilor Brașovului (Manuscript de la Radu Tépé)*, p. 21. În aceeași lucrare, în Apendice, p. 216, se dă traducerea unei inscripții « din fața bisericeii, din dreapta », care spune că « s-au făcut acești opt stilpi după asemănarea celor opt veacuri în care să săvîrșește viitorul: s-au început 7151.1642 ». Această inscripție, care nu este vizibilă astăzi, a fost probabil citită greșit. Cei opt stilpi, respectiv contraforturi, sînt în fapt nouă, iar pe primul contrafort dinspre est, situat pe latura de nord, s-a descoperit un sgrafit cu anul 1692, sub care se află o lespede de piatră, cu inscripția: « Acest stilp s-au făcut în zilele potropului (sic) Vāsile). . . ». De altfel, suprapunerea contraforturilor peste decorul cu pilaștri și arcaturi al etapei 1651 exclude zidirea lor în 1642.

⁴⁰ Pe fațada de sud a pridvorului, între contraforturi, apare o pictură cu inscripția: « Această sfîntă icoană s-au făcut cu cheltuiala dumnealui jupîn Dumitru Pumnea, 175 . . . ». Pe latura de vest a celui de al doilea contrafort de

pe fațada de sud, inscripția picturii este parțial acoperită cu var, dar anul este clar: 1751. Reparația din 1751, care a cuprins ridicarea turnului cu ceas, este consemnată într-o inscripție săpată în piatră și așezată în axul fațadei de vest, deasupra pisaniei din 1598. Inscripția are următorul text: « Pia liberalitate Elisabethae Petrovnae monocratricis totius Russiae imperatricis invictae hic sacer locus est renovatus anno 1751 ».

⁴¹ *Istoria artelor plastice în România*, II, 1970, p. 176 – 177.

⁴² I. Cristache-Panait, *Cu privire la unele monumente din Țara Făgărașului, în lumina relațiilor cu Țara Românească*, în B.M.I., 1970, nr. 2, p. 31 – 32; E. Greceanu, *Țara Făgărașului, zonă de radiație a arhitecturii de la sud de Carpați*, în B.M.I., 1970, nr. 2, p. 35; I. Cristache-Panait și E. Greceanu, *Biserici românești de zid – monumente istorice – din Țara Făgărașului*, în *Mitropolia Ardealului, Sibiu*, anul XV, 1970, nr. 9 – 10, p. 631 – 632.

manifestată de scheieni cu excepția picturii —, începînd cu mijlocul veacului al XVII-lea, constituie în acest caz explicația uitării pridvorului în arhitectura bisericilor românești din Transilvania, pînă la regăsirea acestui element în veacul al XVIII-lea, sub influența ctitoriilor brîncovenești.

Asemănările structurale ale bisericii din Brașov cu cea din Tîrgoviște încetează — în ceea ce privește construcția existentă

din etapa Petru Cercel — odată cu trecerea în actualul naos, deoarece pronaosul muntenesc, despărțit cu zid plin de naos, este înlocuit cu traveele determinate de prima pereche de stîlpi, în concepția unității spațiale a naosului. Doar accentuarea în elevație a acestui compartiment ar putea fi privită ca un principiu de compoziție comun, care nu împiedică diferențierea fundamentală, generată de tradițiile constructive locale, între numărul, formele și amplasamentul elementelor verticale. La Tîrgoviște, se interpretează modelul bisericii mănăstirii Dealu, ridicîndu-se pe traveele laterale ale pronaosului două turlă de secțiune poligonală în exterior și circulară în interior. La Brașov, puternica tradiție romanico-gotică transilvăneană impune așezarea dominantei verticale pe traveea centrală și elimină legătura între spațiul interior al bisericii și nivelele superioare ale turnului.

Sucesiunea celor două perechi de stîlpi din zidărie, reuniți prin arcade, permite ipoteza continuării acestui ritm, eventual cu repetarea alternanței de secțiune, cel puțin în limita zidurilor longitudinale, care păstrează decorația exterioară din veacul al XVI-lea. Reproducînd distanțele dintre stîlpii conservați, se poate presupune existența, în cadrul aceleiași limite, a încă trei travee, pînă în zona absidei altarului. Ca sistem de boltire a acestei părți, cîmpul ipotezelor este deschis. Singura certitudine o constituie continuarea bolților semicilindrice laterale în cea de a treia travee, considerată dinspre vest, fapt certificat de conservarea fragmentelor trunchiate ale acestor bolți în zona primului arc dublou, dinspre vest, al bolților baroce, introduse în veacul al XVIII-lea (fig. 13 A și 15).

În ipoteza că biserica a fost în întregime refăcută de Petru Cercel și Aron Vodă, așa cum afirmă hrisovul din 1595 (vezi nota 35) și în cazul cînd s-ar confirma existența a încă trei travee similare cu cele două care se păstrează; avîndu-se de asemenea în vedere existența calotei pe pandantivi în traveea centrală, de vest, a naosului, precum și raportul proporțiilor dintre biserica scheiană și cea din Tîrgoviște, se poate formula presupunerea acoperirii în cruce greacă înscrisă a naosului, precum și a amenajării pastoforiilor de ambele părți ale traveei de vest a altarului (fig. 15).

În ipoteza că etapa Petru Cercel — Aron Vodă nu reprezintă decît o mărire a bisericii anterioare, așa cum ar reieși din textul pisaniei și din cronica lui Radu Tempea (vezi nota 35), se poate presupune continuarea fără modificări a compartimentării, ritmului și boltirii din partea de vest a naosului, pînă la reunirea cu prima biserică de zid, ale cărei forme sînt, la data actuală, necunoscute ⁴³.

⁴³ Considerăm că nu se poate acorda nici o încredere planului săpăturilor afișat la biserică după încheierea lucrărilor de *înfrumusețare* din 1940–1945 (plan publicat de Corina Nicolescu, *Biserica Sf. Nicolae din Șcheii Brașovului*, p. 56), avînd în vedere că ele s-au efectuat fără supravegherea unui specialist arheolog, fapt evidențiat și de erorile de datare a etapelor de construcție care apar în acest plan

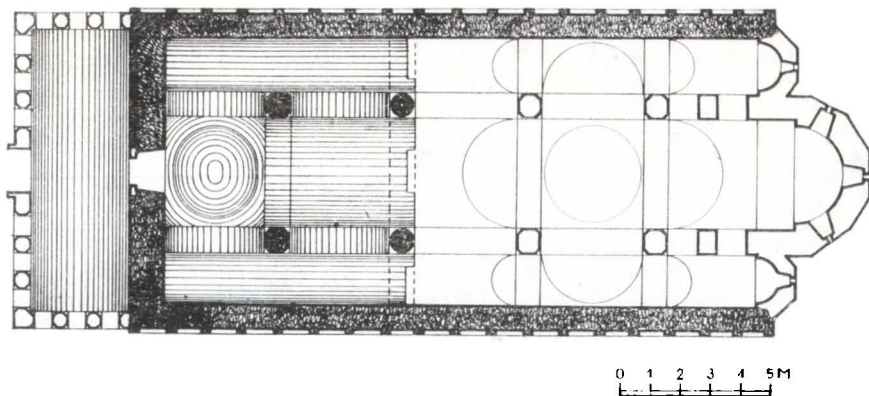


Fig. 15. — Biserica Sf. Nicolae din Scheii Brașovului. Ipoteză asupra planului bisericii, în etapa 1583–1595.

(parte din zidurile longitudinale exterioare, cu parament din epoca lui Petru Cercel, sînt datate 1520, iar pridvorul cu contraforturile sînt prezentate drept contemporane cu paracisul alipit laturii de sud a bisericii, respectiv 1750–1752). Superficialitatea proiectului de restaurare (relevul nu cuprinde nivelele superioare ale turnului și nu surprinde diferențele de boltire, în secțiunea longitudinală), concepția

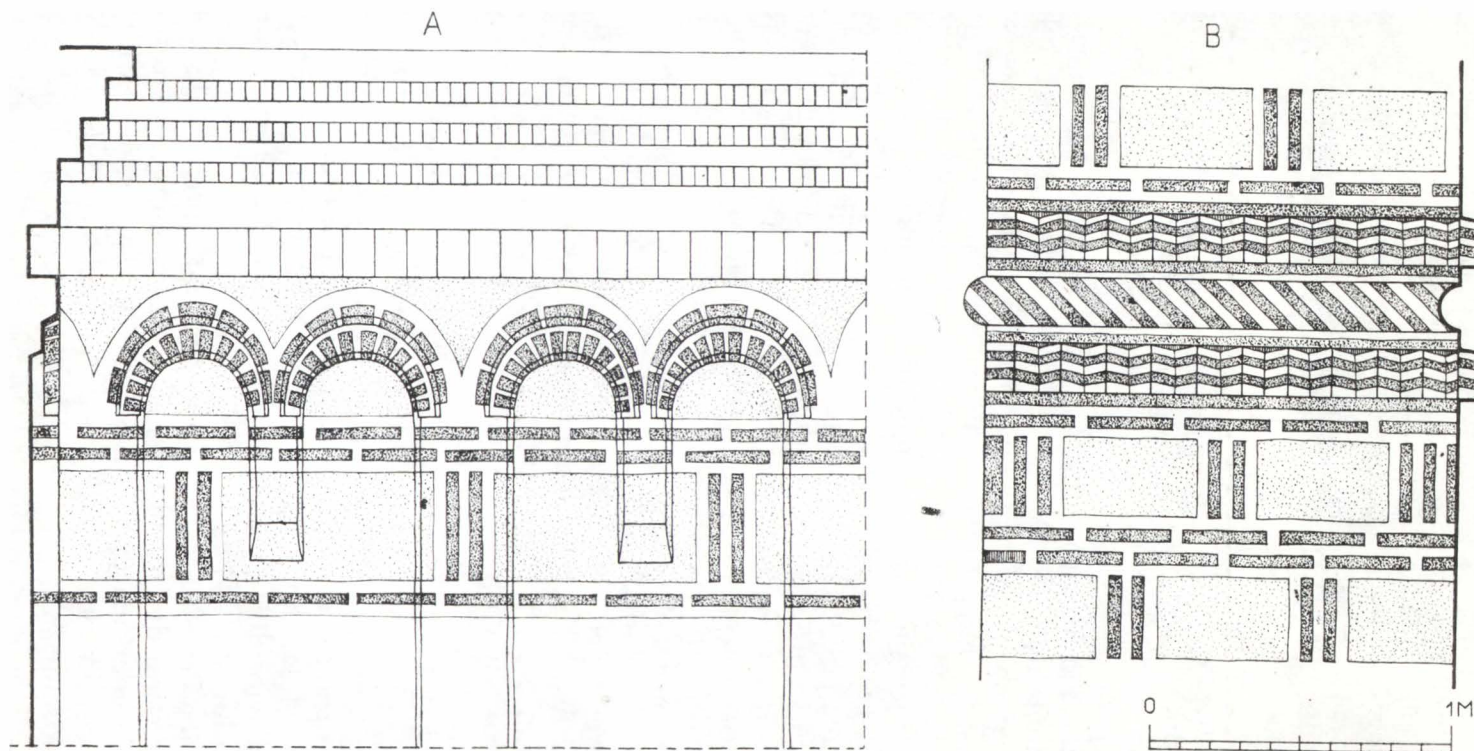


Fig. 16. — Biserica Sf. Nicolae din Scheii Braşovului. Detalii de parament din epoca lui Petru Cercel.
A: faşada de nord; B: turnul-clopotniţă.

Este evident că o elucidare a ipotezelor privind structura naosului, ca și a celor referitoare la compoziția părții răsăritene, nu poate fi oferită decât de cercetarea arheologică, studiu de o importanță capitală pentru determinarea aportului Transilvaniei și al Țării Românești în alcătuirea sintezei arhitecturale pe care a reprezentat-o biserica din Schei la sfârșitul veacului al XVI-lea. Mult mai ușor de analizat este apariția, în contextul relațiilor culturale dintre cele două provincii, a concepției paramentului exterior și a importanței lui, atât pentru succesiunea în Transilvania a modenaturii de tradiție bizantină, cât și pentru evoluția generală a zugrăvelii ce imită un anumit tip de zidărie.

Fețele exterioare ale zidurilor navei sînt împodobite cu arcaturi cu arhivele retrase, grupate câte două prin intermediul unor lizene⁴⁴. În intervalul dintre lizene, arcaturile se reazemă pe console simple, realizate printr-un plan teșit. Între arcaturi și cornișa cu trei rînduri de zimți se intercalează un brîu cu motivul dinților de fierăstrău, motiv care se regăsește la brîul turnului-clopotniță, compus dintr-un ciubuc încadrat de două șiruri de dinți de fierăstrău (fig. 16).

Precedentul arcaturilor îngemănate, însă fără arhivele retrase, apare în țara Românească la biserica din Căluu, la începutul veacului al XVI-lea⁴⁵. Formula inovatoare de la Schei va fi reluată, în Transilvania, la ctitoriile domnești din Turnu Roșu (Porcești) și Ocna Sibiului, păstrîndu-și caracteristicile, în veacul al XVIII-lea, la biserica din Gruia-Săliște, jud. Sibiu. Interpretarea arcaturilor duble, a cornișei cu zimți și a brîului cu motivul dinților de fierăstrău va da naștere la numeroase variante în arhitectura românilor transilvăneni.

Modenatura bisericii din Schei a fost subliniată printr-o zugrăveală ce imită paramentele muntenești din veacul al XVI-lea. Arhivele arcaturilor sînt pictate cu cărămizi dispuse radial și au retragerea subliniată prin cărămizi ce urmăresc curba arcului. Brîul turnului-clopotniță are ciubucul decorat cu dungi roșii înclinate, iar șirurile de dinți de fierăstrău poartă două dungi roșii orizontale. Zugrăveala suprafețelor plane imită paramentul cu cărămidă aparentă și panouri de tencuială: asize orizontale, alcătuite din câte două șiruri de cărămizi, cu fișii intermediare, compartimentate prin cărămizi așezate vertical. Toate cărămizile sînt zugrăvite în roșu și se detașează pe un cadru alb, diferențiat în raport cu cîmpul de nuanță mai închisă.

În Țara Românească, originile imitării prin zugrăveală a unor efecte obținute cu cărămizi aparente pot fi urmărite pînă în primele decenii ale veacului al XVI-lea⁴⁶, dar definirea formulei care va deveni caracteristică pentru arhitectura din prima jumătate a veacului al XVII-lea⁴⁷ apare pentru prima dată la curtea domnească din Tîrgoviște și anume la casa lui Petru Cercel⁴⁸. O primă deducție este că acest sistem de zugrăveală ar putea să nu reprezinte o simplă imitare, cu mijloace modeste, a decorației mixte din veacul al XVI-lea, cu ordine de succesiune obligatorie și ireversibilă; pare verosimil ca sugerarea exclusiv prin zugrăveală a paramentului mult mai vechi, din cărămidă și piatră cioplită, să-și fi căutat expresia în mod

eronată asupra dreptului arhitectului de a modifica plastica monumentului (pardoseala a fost adîncită cu 1 m « pentru îmbunătățirea proporțiilor interioare nefericite ») și lucrările executate împotriva avizelor C.M.I. sau fără autorizația comisiei accentuează caracterul neștiințific și arbitrar al acestei pseudo-restaurări, care nu a ținut seama de recomandările judicioase și foarte detaliate ale referentului C.M.I., arh. Horia Teodoru. În privința restaurării în curs, începută în 1968, așteptăm publicarea rezultatului săpăturilor arheologice pentru discutarea datării la începutul veacului al XVI-lea, în vremea lui Neagoe Basarab, a bisericii cu trei nave și paramet zugrăvit (datare susținută de Al. Bogdan, conducătorul cercetării arheologice în intervalul 1968–1972).

⁴⁴ Redactarea neologismului *lizene*, în loc de *lesenă*, se bazează pe terminologia germană *Lisene* (vezi Hans Koepf, *Bildwörterbuch der Architektur*, Stuttgart, 1968, p. 255).

⁴⁵ E. Lăzărescu, *Biserica mănăstirii Căluu*, în *Pagini de*

veche artă românească, I, București, 1970, p. 325–350.

⁴⁶ Cristian Moisesescu, *Decorația exterioară zugrăvită pe tencuială a monumentelor tîrgoviștene (secolele XV–XVII)*, comunicare la sesiunea DMIA din 26 aprilie 1972.

⁴⁷ N. Ghica-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și în Oltenia. Veacul al XVII-lea*, București, 1932, p. 12.

⁴⁸ Semnalarea descoperirii paramentului zugrăvit în imitație de cărămizi la curtea domnească din Tîrgoviște (casa lui Petru Cercel, cu analogii pe fațadele bisericii domnești și sub pictura din naos) a fost făcută de Răzvan Theodorescu în comunicarea *Date noi privind fazele evolutive ale curții domnești din Tîrgoviște*, ținută la Prima sesiune a sectorului de artă veche românească din Institutul de istoria artei, 26 februarie 1964. În publicații, acest paramet este descris pentru prima dată de N. Constantinescu și C. Moisesescu, *Curtea domnească din Tîrgoviște*, București, 1965, p. 31–32.

independent și în paralel cu imitația aceluiași parament prin cărămizi și panouri de tencuială (vezi nota 46), preluând tradiția reproducerii prin culoare a unui sistem de zidărie care diferă de materialul efectiv pus în operă. Această tradiție se regăsește atît în aria de cultură bizantină ⁴⁹, cît și în cea romanică și gotică, unde este apoi continuată de Renaștere ⁵⁰.

În epoca refacerii de către Petru Cercel a bisericii din Brașov, Transilvania avea o tradiție de circa patru secole în sugerarea prin zugrăveală a unei zidării de calitate superioară. Este suficient să amintim, aici, imitația zidăriei din piatră fățuită la bisericile evanghelice din Rodbav și Cincu, jud. Brașov (în veacul al XIII-lea); la biserica mănăstirii din Sighișoara și la casa Altemberger-Pemflinger din Sibiu (în a doua jumătate a veacului al XV-lea) ⁵¹; la biserica romano-catolică din Satul Nou, jud. Harghita (veacul al XVI-lea ⁵²); la biserica mănăstirii Hodoș-Bodrog (vezi fig. 3). În consecință, cristalizarea — și nu creația — modului de zugrăveală care apare concomitent la Brașov și la Tîrgoviște poate fi atribuită cu precădere influenței Transilvaniei ⁵³, apărînd firească reproducerea la Schei a unui parament de tradiție bizantină, în contextul unei uluitoare sinteze a curentelor artistice apusene și răsăritene. Privit în acest sens, rolul determinant pentru consacrarea — în cadrul unei fastuoase reședințe domnești — a zugrăvelii ce imită paramentul mixt revine Transilvaniei, dar orice variantă de filiație va trebui să țină seama de transferul reciproc de influențe, manifestat de ctitoriile lui Petru Cercel, atunci cînd se analizează evoluția paramentului din Țara Românească.

Deși conservată fragmentar, biserica lui Petru Cercel și Aron Vodă din Schei Brașovului constituie — în stadiul actual al cercetării — principala verigă în filiația ctitoriilor domnești din Transilvania veacului al XVII-lea și numai cu ajutorul ei pot fi discutate ipotezele privind datarea bisericii Sf-ții Arhangheli din Ocna Sibiului, considerată pînă nu demult drept ctitoria lui Mihai Viteazul ⁵⁴ și restaurată către sfîrșitul veacului de Constantin Brîncoveanu. Un studiu recent ⁵⁵ semnalează însă o serie de izvoare tardive care susțin că, în vremea lui Mihai Viteazul și cu sprijinul lui, s-a construit doar o biserică de lemn, pe locul unde se află astăzi biserica de zid. Ctitorul bisericii de lemn, distrusă de incendiu în 1690, ar fi fost vistierul Vasile, numit de Mihai Viteazul cămăraș în Ocna Sibiului. Importanța contribuției lui Constantin Brîncoveanu la ridicarea bisericii de zid este de asemenea pusă în discuție, în lumina pomelnicului ctitoricesc din anul 1725, în care domnitorul este menționat abia pe locul al treisprezecelea.

Aparența concludentă a izvoarelor menționate în studiul citat nu se împacă cu textele inscripțiilor de pe bolțile dărmate în 1895, citate de același autor la p. 151 și care desemnau pe Mihai Viteazul ca prim ctitor al bisericii de zid; izvoarele tardive apar de asemenea discutabile, atunci cînd sînt raportate la unele particularități ale bisericii de zid, care implică existența unei etape de construcție anterioare perioadei lui Constantin Brîncoveanu. Indiferent de ordinea pomelnicului din 1725, Constantin Brîncoveanu este reprezentat ca ctitor în tabloul votiv de pe latura de vest a pronaosului, sprijinind biserica de tipul unei nave unice cu absidă nedecroșată și fără turn-clopotniță. Avînd în vedere corectitudinea cu care s-a redat plastica fațadei, tocmai absența turnului este factorul care dă de gîndit, deoarece biserica păstrează în interior primele nivele ale unui turn-clopotniță înglobat în navă.

⁴⁹ V. Drăguț, *Note de drum din Bulgaria*, în B.M.I., 1972, nr. 1, cu referiri la Turnul Roșu al cetății din Plovdiv (secolele XI–XII) și la biserica fostei mănăstiri Zemen (secolul al XIV-lea); C. Moisesescu, *op. cit.*

⁵⁰ V. Drăguț, *Picturi murale exterioare în Transilvania medievală*, în S.C.I.A., seria artă plastică, t. 12, 1965, nr. 1, p. 75–102; E. Groceanu, *Paramentul medieval — Observații pe marginea unei documentări în Republica Democrată Germană*, lucrare în manuscris.

⁵¹ Datele privind existența zugrăvelii care imită zidăria de piatră fățuită la biserica «din deal» din Sighișoara și la casa Altemberger-Pemflinger (primăria veche) din Sibiu mi-au fost comunicate de arh. Hermann Fabini, căruia îi mulțumesc pe această cale.

⁵² V. Drăguț, *op. cit.*, p. 91, cu vechiul nume al locali-

tății (Gîrciu).

⁵³ Ipoteză formulată de Răzvan Theodorescu, *op. cit.*, înainte de a se cunoaște existența paramentului zugrăvit de la Schei.

⁵⁴ N. Iorga, *Istoria bisericii românești*, I, București, 1929, p. 223; idem, *Inscripții și însemnări ardelenice și maramureșene*, I, (Studii și documente, XII), p. 280, nr. VII. Acceptarea rolului de ctitor la biserica de zid din Ocna Sibiului al lui Mihai Viteazul apare și în: *Istoria artelor plastice în România*, I, 1969, p. 407; *ibidem*, II, 1970, p. 176; Vasile Drăguț, *Pictura murală în Transilvania*, p. 68.

⁵⁵ Corneliu Creangă, *Contribuția lui Constantin Brîncoveanu la zidirea unei biserici în Ocna Sibiului*, în *Mitropolia Ardealului*, Sibiu, anul XI, 1966, nr. 1–3, p. 146–155.

În forma de astăzi (fig. 17), biserica din Ocna Sibiului este mutilată de reparația din 1895 – 1896, când au fost dărâmate bolțile de zidărie, pentru a fi înlocuite cu o boltă din scînduri, agățată de un planșeu de lemn. Tot atunci a fost acoperită cu var pictura din interior, iar pe suportul din zidărie al vechiului turn a fost ridicată o clopotniță din lemn, care a înlocuit zvonița din cimitir ⁵⁶. Adăugirea turnului de lemn abia în 1895 este confirmată și de un text din 1833, care descrie biserica fără turn, specificînd că așa a fost de la început ⁵⁷.

În aceste condiții, prezența în navă a unui turn-clopotniță din zidărie, retezat la nivelul cornișei generale și care se ridică pe zidul de vest și pe două pile pătrate, solidarizate prin arce în plin cintru, nu poate fi explicată decît prin ipoteza existenței turnului într-o primă etapă a ctitoriei lui Mihai Viteazul, a degradării lui și a renunțării la refacerea nivelelor superioare, în faza restaurării lui Constantin Brîncoveanu, consemnată în tabloul votiv.

Sistemul de rezolvare a partenerului turnului amintește formula specific transilvăneană a bisericii Sf. Gheorghe din Streisîngeorgiu, jud. Hunedoara ⁵⁸, și ea ar putea da unele sugestii cu privire la jocul influențelor locale care au determinat inserarea în navă a turnului-clopotniță de la biserica lui Petru Cercel și Aron Vodă din Scheii Brașovului. Țeserea organică cu zidul de vest a arcelor turnului-clopotniță din Ocna Sibiului conduce la situarea, în aceeași etapă de construcție, a turnului și a decorului exterior. În cazul când cercetarea arheologică va confirma datarea în epoca lui Mihai Viteazul, paramentul de la Ocna Sibiului (fig. 18 A) ar reprezenta prima interpretare locală a formelor decorative conturate în Schei. Principiul arcaturilor îngemănate este adaptat unei noi compartimentări, în două registre, despărțite prin brîul cu ciubuc încadrat de două șiruri de dinți de fierăstrău, formulă conturată în Țara Românească în a doua jumătate a veacului al XVI-lea ⁵⁹. Remarcabilă, prin îndelungata succesiune pe care o va avea în Transilvania, este împodobirea registrului superior cu firide rectangulare.

O interpretare a elementelor decorative de la Schei, într-o formulă aproape identică cu aceea de la Ocna Sibiului, apare — cu datare certă — la biserica zidită de Matei Basarab, în 1653, la Turnu Roșu-Porcești, jud. Sibiu (fig. 18 B), introducînd însă sublinierea intrării de pe latura de vest prin întoarcerea brîului în jurul icoanei de hram, așezată deasupra ușii (fig. 19). În contrast cu dorința de modernizare în spiritul curenților apusene, care a ascuns paramentul original de la Schei, biserica din Porcești a traversat două mari etape de transformări, pe parcursul cărora a fost reprodusă — cu un impresionant atașament — podoaba fațadelor ctitoriei domnești.

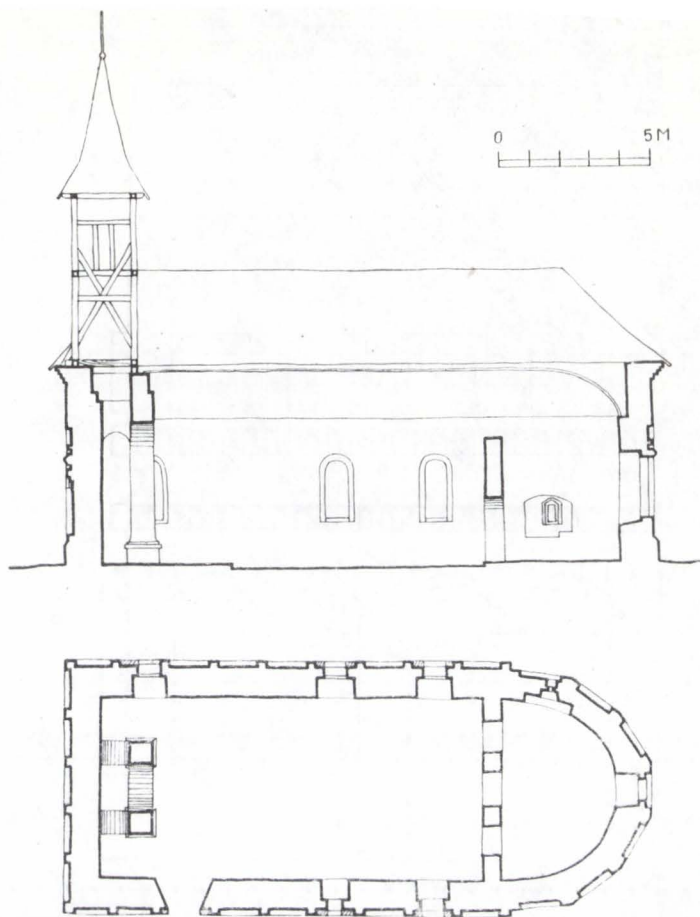


Fig. 17. — Biserica Sf-ții Arhangheli din Ocna Sibiului, jud. Sibiu. Plan și secțiune longitudinală.

⁵⁶ Ibidem, p. 153.

⁵⁷ Ibidem, p. 150.

⁵⁸ E. Grăceanu, *Influența gotică în arhitectura bisericilor*

românești de zid din Transilvania, în S.C.I.A., seria artă plastică, t. 18, 1971, nr. 1, p. 35–36.

⁵⁹ Grigore Ionescu, *op. cit.*, I, p. 383–385.

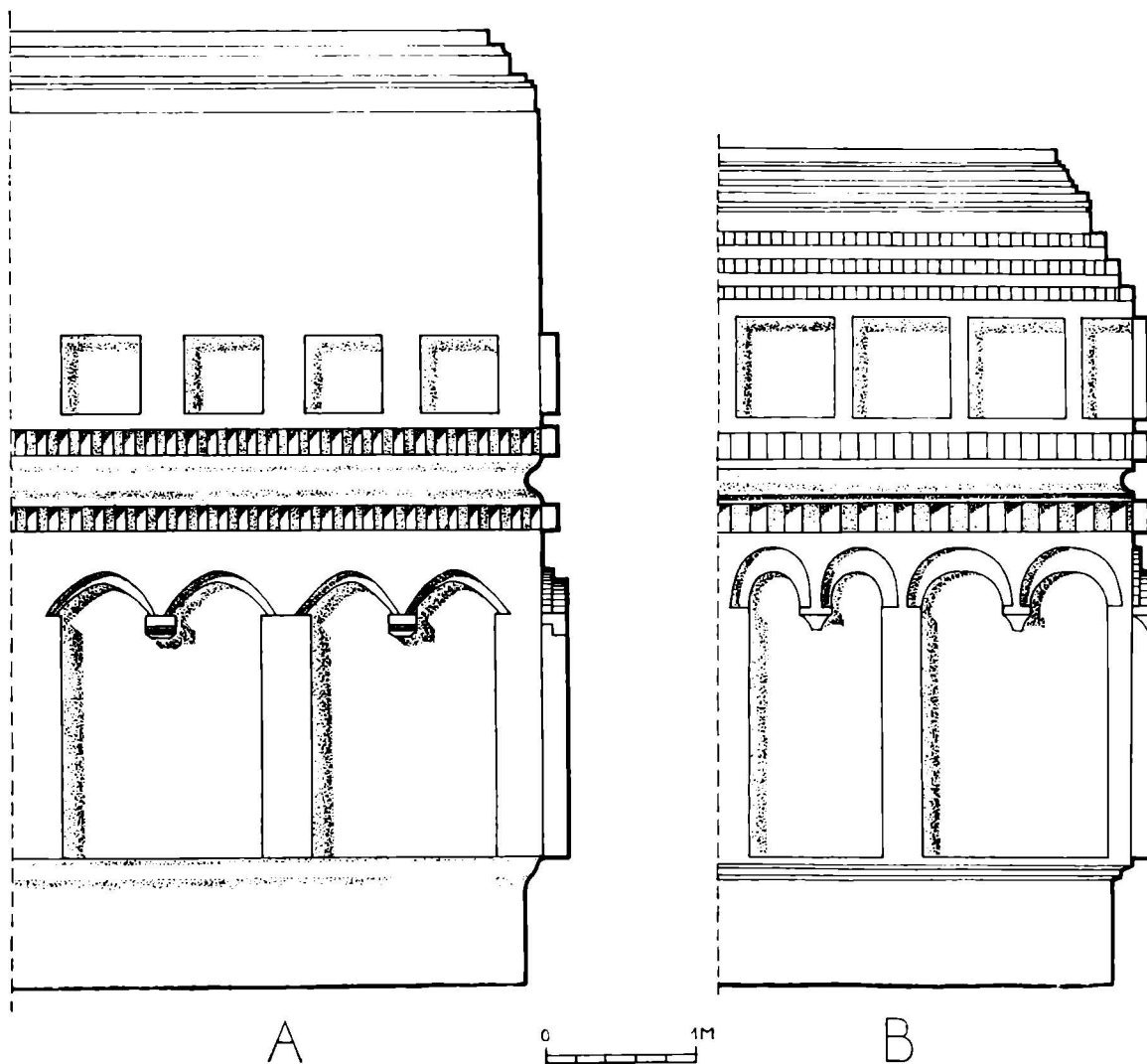


Fig. 18. — Interpretări ale paramentului bisericii Sf. Nicolae din Scheii Braşovului. A: biserica Sf-ţii Arhangheli din Ocna Sibiului; B: biserica Sf. Nicolae din Turnu Roşu-Porceşti, jud. Sibiu.

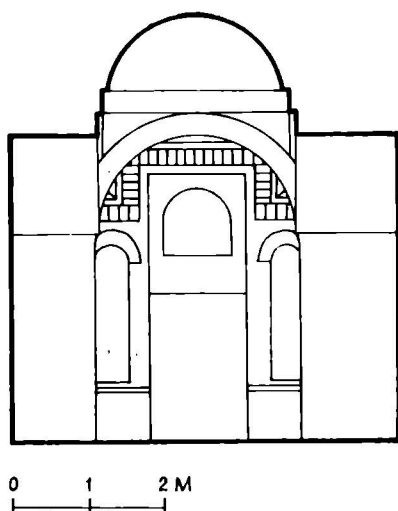


Fig. 19. — Biserica Sf. Nicolae din Turnu Roşu-Porceşti. Secţiune transversală prin pridvor, cu vederea faţadei de vest din epoca lui Matei Basarab.

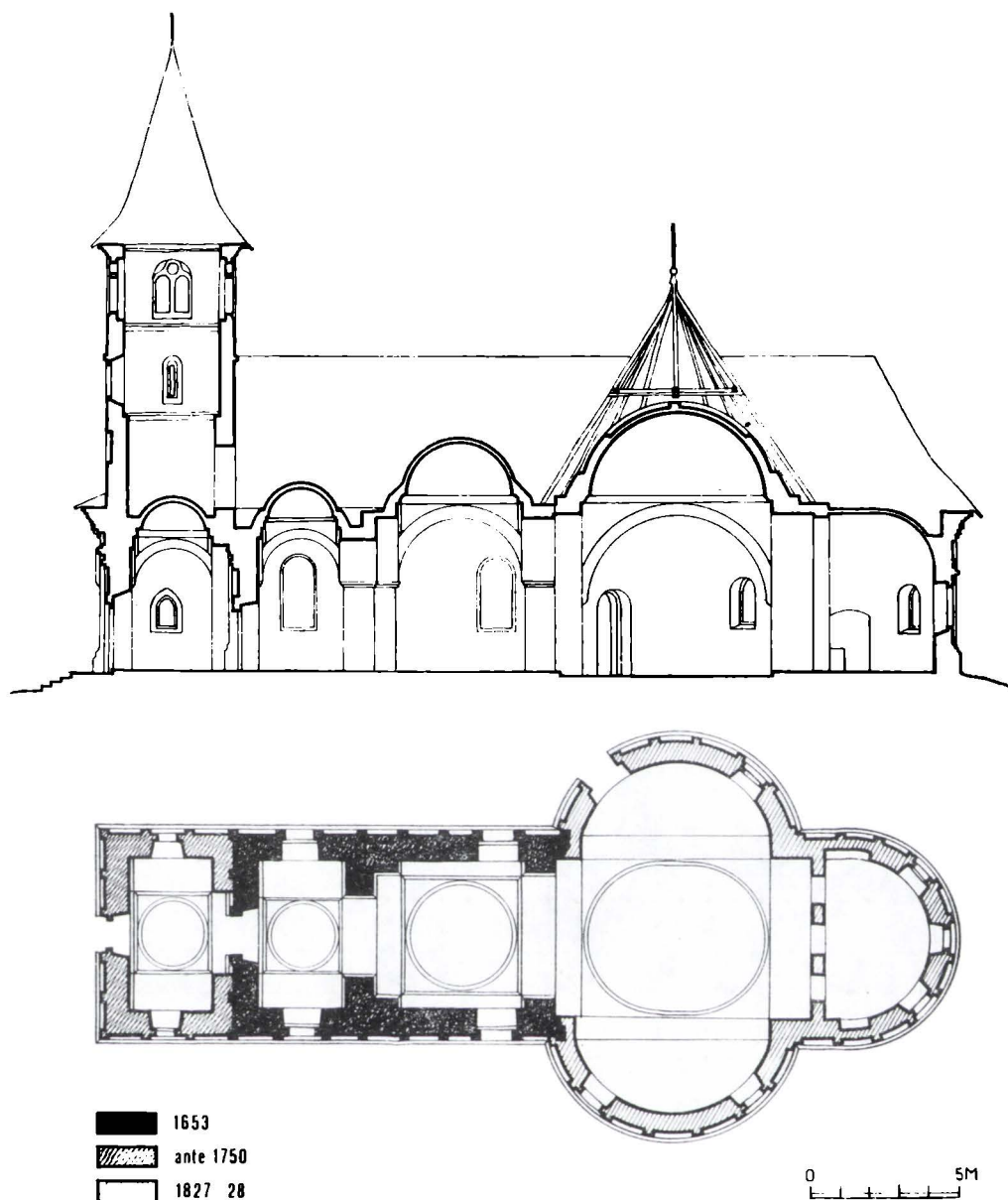


Fig. 20. — Biserica Sf. Nicolae din Turnu Roșu-Porcești. Plan și secțiune longitudinală.

Din biserica lui Matei Basarab se păstrează în prezent numai pronaosul și naosul, acoperite cu calote pe pendentivi (fig. 20). Prima transformare a constituit-o adăugirea, pe fațada de vest, a unui pridvor închis, acoperit de asemenea cu o calotă pe pendentivi, încadrată de arce dublouri. Alipirea s-a făcut cu o deosebită grijă pentru respectarea arhitecturii originale. Arcul de pe latura de est a pridvorului lasă aparentă vechea intrare, cu icoana de hram (fig. 19). Decorul exterior a fost repetat cu fidelitate, nu numai pe fațadele laterale, dar și pe fațada de vest a pridvorului, unde s-a reprodus identic sublinierea elementului central al intrării, prin întoarcerea brîului în jurul noii icoane de hram (fig. 21). Sub cornișă s-a montat stema Țării Românești, probabil în aceeași poziție pe care a avut-o inițial pe fațada bisericii lui Matei Basarab, iar pisania originală, săpată în piatră ⁶⁰, a fost mutată pe fațada de vest, în firida din dreapta intrării.

⁶⁰ Pisania are următorul text: «Cu vreaarea Părintelui și cu sporirea Fiului și cu săvârșirea Duhului Sfânt, făcutu-s-au această svântă și dumnezeiască besearcă din temelie creștinul domnul Țării Rumânești Io Mateiu Băsăraba voevod, intru cinstea și hramul lui s(via)tăi Nicolae Miralike... ca

să fie pomană nesăvârșită în veac. Drept aceea și noi robii lui Dumnezeu și mai micii robii Mării sale creștinului M(a)t(ei) voevod i jupan Tămaș beciarul, Ion logofăt și Radul post(elnic)... feciorii lui Tămaș beciarul fiind nevoitori și ispravnici de Măria sa trimiși, nevoit-am de am văzut



Fig.21. — Biserica Sf. Nicolae din Turnu Roșu-Porcești. Fațada de vest.



Fig. 22. — Biserica Sf. Nicolae din Turnu Roșu-Porcești. Tabloul ctitoricesc, zugrăvit pe fațada de nord.

Datarea acestei etape are ca termen *ante quem* anul 1750, când fațadele bisericii au fost acoperite cu o pictură executată de Oprea Mihail Crăciun. Zugravul s-a iscălit, indicînd și anul pictării, pe icoana Fecioarei din firida de pe fațada de nord, situată în stînga rostului de alipire a noului pridvor. Pictura se conservă parțial și pe fațadele pridvorului, permițînd constatarea unității execuției. Tot pe fațada de nord, în zona zidului despărțitor dintre pronaos și naos, apare tabloul votiv, zugrăvit de Oprea Mihail Crăciun, înfățișînd pe Matei Basarab împreună cu Doamna Elena, care țin în mîini biserica, reprezentată fără turn (fig. 22). Acest fapt, corelat cu diferența evidentă de factură a arhitecturii turnului-clopotniță, confirmă ridicarea turnului în cea de a doua etapă de transformări, situată în veacul al XIX-lea.

Datarea ultimei etape de construcție, în care biserica a primit înfățișarea de astăzi, se poate face cu precizie, în baza a două documente:

— Contractul ⁶¹ încheiat la 18 iunie 1827 de către reprezentanții satului și ai bisericii cu meșterii sibieni Andreas Krämer, zidar, și Andreas Hopprich, dulgher, pentru mărirea bisericii, executarea unei pardoseli noi în « partea mărită a bisericii, ce se construiește din

și începutul și săvârșitul și s-au rădicat această besearcă cu cheltuiala Măriei sale lui voevod și noi încă am dat ce am putut, ca să avem și noi pomană. Și s-au început în luna lui april și s-a săvârșit sep(tembrie) văleat 7162 a ot roj(dest-veno) H(risto)va 1653 ».

⁶¹ Contractul, păstrat în original în arhiva bisericii din Turnu Roșu-Porcești, este scris în limba germană și poartă sigiliile, în ceară roșie, ale meșterilor Andreas Krämer și Andreas Hopprich. Reprezentanții satului și ai parohiei sînt iscăliți cu litere chirilice.

temelie »⁶², executarea unei cornișe noi și a unui acoperiș nou « atît peste clădirea nouă, indicată în plan, cît și peste zidurile ce se păstrează, unificîndu-se ambele părți »⁶³. Contractul stabilește încheierea lucrărilor la sfîrșitul lunii iunie a anului 1828, prețul datorat meșterilor fiind de 739 guldeni.

— Inscripția datată 18 iunie 1829, săpată pe o lespede de piatră montată în pronaos și care descrie desfășurarea lucrărilor de mărire a bisericii, precizînd și intervalul execuției: « ... în anul 1827 s-au început și în anul 1828 s-au gătat pã cum se vede. . . ».

Examinarea ambelor documente, combinată cu analiza construcției, conduce la determinarea transformărilor executate în 1827–1828. Acestea sînt:

— Dărîmarea părții răsăritene a bisericii lui Matei Basarab pînă la limita arcului dublou al calotei naosului și înlocuirea ei cu un naos treflat, acoperit cu o calotă pe pandantivi — în traveea centrală — și cu semicalote pe cele trei abside. Adăugirea este perceptibilă, în exterior, prin intersectarea arcaturilor naosului din 1653 de către zidăria absidelor laterale. În interior, alipirea este vizibilă atît prin modul de racordare a naosului treflat, conceput ca un sistem static independent (fapt care implică apariția unui nou arc dublou), cît și prin mult simplificată a bolților din veacul al XIX-lea.

Inscripția din 1829 precizează indirect și tipul bisericii lui Matei Basarab, spunînd că « această sfîntă biserică, din ușa ei pînă în catedrală, s-a făcut în anul 1653, de Matei Vodă Basarab, domnul Țării Românești, cu doamna lui Elena, iară din catedrală înainte, s-au mai lungit și s-au mărît. . . ». Interpretînd termenul de catedrală drept locul scaunului episcopal, se poate presupune că între dubloul răsăritean al naosului original și prima absidă a altarului se putea intercala cel mult o travee boltită semicilindric, în al cărei plan era așezată « catedrala ». În această ipoteză, planul bisericii lui Matei Basarab aparține tipului de navă unică, împărțită în pronaos și naos, încheiată spre răsărit cu absida altarului.

Fațadele naosului treflat reproduc decorația exterioară a bisericii lui Matei Basarab cu aceeași pioasă grijă pentru păstrarea arhitecturii vechi pe care o vădește și etapa de transformări din veacul al XVIII-lea. Contractul din 18 iunie 1827 transmite o prețioasă mărturie a gândirii obștei, care a dorit prin această reproducere să manifeste continuitatea legăturilor politice și culturale cu Țara Românească. Articolul 1 al contractului, privind lucrările de zidărie, spune că zidarul Andreas Krämer se obligă: « În primul rînd, toate lucrările de zidărie indicate în noul plan și necesare acestei măriri, de la temelie pînă la întreaga tencuială și împodobire și pînă la nișele pentru icoanele sfinților, să fie autentice construite și împlinite după felul bisericilor valahe din țară »⁶⁴. În aceste condiții, transformarea — în dauna păstrării integrale — a vechiului monument devine o manifestare a conștiinței unității naționale a românilor, atribuind naosului treflat de la Porcești o valoare istorică de netăgăduit.

— Peste cornișele cu zimți ale celor trei etape de construcție s-a adăugat o cornișă nouă, cu profile clasicizante. Prevederile articolului 2 al contractului stabilesc că această cornișă se va executa « nu numai în partea prin care biserica va fi mărită conform planului, dar și în partea zidurilor vechi, ce se păstrează, ale bisericii, într-un cuvînt în jurul întregii biserici, la un singur nivel, după cum se cuvine, astfel încît să nu poată fi deosebită clădirea veche, ce se păstrează, de zidăria nouă ce urmează a se construi »⁶⁵.

⁶² « In dem von Grund aus neu zu erbauenden vergrößerten Theil der Kirche einen neuen Fussboden zu legen ». Transcrierea contractului este făcută de dr. Gustav Gündisch, căruia îi mulțumim și pe această cale.

⁶³ « Sowohl auf das im Plan angetragene neue Gebäude, als auch auf das stehen bleibende Mauer-Werk, einen neuen Dachstuhl aufzurichten und die beiden Abtheilungen in eine Gleichheit zu bringen ».

⁶⁴ « Erstlich alle im neuen Plan entworfenen und zu dieser Vergrößerung erforderliche Maurer-Arbeit, von Grund aus bis zur gänzlichen Verputzung und Ziehraten und Hölungen für die Bilder der Heiligen, nach der Art und Weise der Wallachischen Kirchen im Lande authentisch zu bauen und auszufertigen ». Desăvîrșirea cu care decorul fațadelor primei

construcții, din vremea lui Matei Basarab, a fost repetat, atît la pridvorul din 1750, cît și la naosul treflat din 1827–1828, a făcut ca biserica din Turnu Roșu-Porcești să fie caracterizată în bibliografie drept o construcție cu naos treflat: Grigore Ionescu, *op. cit.*, II, 1965, p. 183; *Istoria artelor plastice în România*, II, 1970, p. 158.

⁶⁵ « ... nicht nur um den Theil, durch welchen die Kirche nach dem Plan vergrößert werden soll, sondern auch um den Theil der Alten und dermalen stehend bleibenden Mauern der Kirche mithin, mit einem Worte um das ganze Kirchen-Gebäude dorthin wo es sich gehört, in einer Linie, so dass man dieserwegen das alte zu stehen bleibende Gebäude von dem neuzuerbauenden Mauerwerck nicht soll unterscheiden können. . . ».

— Deși contractul și inscripția menționată nu pomenesc nici un cuvânt despre construirea turnului-clopotniță, presupunem că această parte a bisericii a fost de asemenea ridicată în 1827 — 1828, din motivele pe care le-am arătat la descrierea etapei de transformări din 1750. Accesul în turn s-a dat printr-o spărtură în bolta semicilindrică a traveei de sud a pridvorului.

CONCLUZII

Analiza arhitecturii românești de tradiție bizantină din Transilvania permite — în pofda caracterului fragmentar al materialului conservat — constatarea unor puternice manifestări ale acestui curent, încă din veacul al XV-lea, cu o intensificare progresivă a procesului de extindere, care nu exclude, pe parcurs, apariția unor creații de culme, cu rol hotărîtor în orientarea arhitecturii din Țara Românească (exemplu, etapa 1583 — 1595 a bisericii Sf. Nicolae din Scheii Brașovului).

Acumularea experiențelor realizate pînă la sfîrșitul veacului al XVII-lea va culmina, pe pragul anului 1700, cu ctitoriile lui Constantin Brîncoveanu, de la Făgăraș și Sîmbăta de Sus, determinînd o adevărată explozie de arhitectură postbizantină în Transilvania veacului al XVIII-lea și a primei jumătăți din veacul următor. Interpretările de uluitoare diversitate — datorită aportului permanent al tradițiilor locale — și vitalitatea constructivă a acestei ultime perioade se sprijină pe creațiile veacurilor anterioare, care sînt, astfel, deosebit de prețioase, nu numai prin valoarea lor intrinsecă, dar și prin înflorirea pe care au pregătit-o.

Semnalările de față sugerează necesitatea următoarelor studii:

— Cercetarea sistematică și exhaustivă a construcțiilor de zid anterioare anului 1700, pentru lămurirea numeroaselor ipoteze formulate în lipsă de material documentar și pentru întregirea tabloului vechii arhitecturi românești din Transilvania.

— Adîncirea studiului arhitecturii românești de zid din veacul al XVIII-lea și din primele decenii ale celui următor, pentru cuprinderea specificului școlilor locale transilvănene de tradiție bizantină.

— Stabilirea limitei de nord a arhitecturii românești post-bizantine, care depășește cu mult Carpații meridionali, oprindu-se în fapt la întîlnirea cu creațiile majore ale arhitecturii de lemn din nordul Transilvaniei.

— Reconsiderarea, în final, a arhitecturii de tradiție bizantină din cele trei provincii istorice, în lumina unui transfer reciproc de influențe, care a avut — desigur — un rol hotărîtor în permanenta reînnoire a puterii de creație și inovație, specifică artei românești.

INFLUENCES DE TRADITION BYZANTINE DANS L'ARCHITECTURE DES ÉGLISES ROUMAINES DE TRANSYLVANIE (jusqu'à la fin du XVII^e siècle)

(RÉSUMÉ)

La Transylvanie est le berceau de la plus ancienne architecture religieuse roumaine en maçonnerie. Les églises orthodoxes des XIII^e — XIV^e siècles présentent une typologie influencée par l'ambiance romane et gothique locale, mais dès la constitution — vers le milieu du XIV^e siècle — des Etats féodaux de Valachie et de Moldavie, on constate une diffusion progressive des influences de tradition byzantine, dont l'évolution atteindra son apogée au XVIII^e siècle. Les églises édifiées en Transylvanie par les princes valaques et moldaves ont introduit des formes architecturales de tradition byzantine, adaptées au milieu moldo-valaque, qui ont été — à leur tour — interprétées avec de multiples variations.

L'interférence des traditions byzantines avec les formes locales est illustrée par l'église de Hunedoara (1458, naos du type « croix grecque inscrite » et abside gothique), par les églises à nef unique de Viștea de Jos (XV^e siècle), Comăna de Sus (vers 1600) et Gîrbovița (XV^e siècle), qui présentent une abside en

hémicycle inscrit dans un polygone, et par l'église épiscopale de Vad, où des absides latérales s'ajoutent à une nef gothique. Cette dernière église présente aussi la séparation typiquement orthodoxe entre le pronaos et le naos, dont le plus ancien exemple transylvain (d'avant 1486), entièrement conservé, se trouve au monastère de Rîmeți.

Le type du triconque, de tradition purement byzantine, se retrouve aux églises des monastères de Hodoș-Bodrog (vers 1465) et de Prislop (1564). L'église épiscopale de Geoagiul de Sus (seconde moitié du XVI^e siècle) utilise un vocabulaire structural et décoratif post-byzantin, dans le cadre de la nef unique, l'emplacement de la tour-clocher reprenant la tradition locale du monastère de Rîmeți. L'emploi de la coupole sur pendentifs peut expliquer l'insertion de ce type de voûte dans l'abside en hémicycle de l'église voisine de Galda de Jos (XVI^e siècle).

En 1583, le prince valaque Petru Cercel rebâtit l'ancienne église orthodoxe (vers 1495) de Brașov, située dans le quartier roumain de Schei. Quoique le naos se soit conservé partiellement, les ressemblances structurales et décoratives avec l'église seigneuriale de Tîrgoviște (Valachie), édifiée par le même prince, permettent d'avancer l'hypothèse selon laquelle l'église de Brașov aurait présenté le type de la croix grecque inscrite dans le naos, précédé d'un exonarthex à arcades. L'emplacement de la tour-clocher suit les traditions locales.

Le décor à arcatures jumelées de Scheii Brașovului explique les interprétations apparentées qui se retrouvent aux églises à nef unique de Ocna Sibiului (fondation du prince valaque Michel le Brave, édifiée vers 1600) et de Turnu Roșu-Porcești, bâtie en 1653 par le prince valaque Matei Basarab. L'église d'arcades qui de Ocna Sibiului a été pourvue d'une tour-clocher, soutenue à l'intérieur de la nef par un système reprend une ancienne tradition romane locale. Cette tour a été démolie lors de la restauration de l'église par le prince valaque Constantin Brancovan, dont l'intense activité de fondations transylvaines a imprimé l'essor final pour la véritable explosion post-byzantine, manifestée au XVIII^e siècle par l'architecture roumaine de Transylvanie.

FORME ALE ACOPERĂMÎNTULUI ȘI GĂTELII CAPULUI LA FEMEI ÎN COSTUMUL POPULAR ROMÂNESC

de IRINA CAJAL MARIN

Integrându-se organic în complexul portului popular, acoperămîntul și găteala capului prezintă nu numai un interes artistic, dar au și un autentic rol documentar. Privite în evoluția lor, aceste piese de port reflectă, ca și costumele însuși, starea social-economică, gustul pentru frumos al timpului respectiv și totodată ele sînt mărturii ale unor iradierii și întrepătrunderi între zone sau chiar teritorii mai mari. Privind în general evoluția acestui element de port popular, putem spune că în interesul pentru îmbrăcăminte al femeii de la țară, acoperămîntul și găteala capului subliniază grija pentru armonia de ansamblu a costumului. În acest sens merită semnalat și subliniat că țărănul nu neglijează niciodată detaliile, din contra, oferind accesoriilor o mare atenție, reușește să-și compună astfel costumele încît să creeze o adevărată compoziție în care se remarcă rafinamentul cromatic și cel al motivelor. Grija pentru împodobirea capului, pentru îngrijirea părului constituie o preocupare importantă la femeile de la țară, ajungînd la o mare diversitate și originalitate în găsirea soluțiilor. Am putea spune că datorită unei mari forțe imaginative se ajunge la combinații de-a dreptul spectaculoase în această materie.

Dacă am studia retrospectiv evoluția acestui domeniu al portului am vedea că, din cele mai vechi timpuri, încă de la femeile dace, așa cum apar ele eternizate pe Columna lui Traian, grija pentru împodobirea părului a rămas o permanență. Bineînțeles, formele au evoluat pe măsura transformărilor vieții materiale, a schimbării relațiilor în societate, fapt care din păcate nu poate fi studiat în toată complexitatea lui, întrucît acest capitol a fost oarecum neglijat de specialiști. Cercetînd colecțiile de stampe, de miniaturi, de desene și cromolitografii aparținînd secolelor XVII–XIX, vom desprinde doar cîteva mențiuni sau descrieri, constituind simple notații, care pot doar ajuta la stabilirea întregului complex al portului pînă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, fără să ne permită însă elucidarea problemei în totalitatea ei. Mărturii cu caracter documentar se găsesc și în consemnările călătorilor străini, adevărați reporteri pe meleagurile țării noastre, care, impresionați de bogăția și varietatea costumului românesc, cît și de consecvența cu care era purtat și păstrat, i-au acordat atenția cuvenită. Printre aceștia semnalăm pe Joseph Reinach care, vizitînd tîrgul din Pitești, consemna în jurnalul său de călătorie: « Femeile sînt grația personificată, visătoare și senzuale în același timp, fragile și totuși puternice, încîntătoare în costumele lor minunate: o cămașă largă brodată, o vestă acoperită de arabescuri aurite, un șorț roșu și albastru, iar în părul negru o învelitoare de cap cu bani metalici »¹. În 1878, Auguste Raffet trecînd de la Cerneți spre Giurgiu, după ce descrie costumele femeilor în general, adaugă în jurnalul său: « Părul lor este împletit în coade subțiri, acoperite cu

¹ Apud Paul H. Stahl, *Meșterii țărani și creațiile lor de artă*, București, 1969, p. 85–86.

monede de aur ori de argint. O bucată de stofă albă este aruncată pe cap. Când nu au vâlvuri, ele pun în păr, cu mult gust, flori sau coarne. Își dau cu roșu, pentru a mări strălucirea colorii obrazilor, ceea ce le dă aerul unor bacante »². Legat de capitolul documentar, menționăm și bogata activitate de desenator a lui Carol Popp de Szathmary, neobosit observator al vieții țaranului român, insistând în special pe îmbrăcămintea acestuia, desenele sale constituind adevărate imagini, am putea spune fotografice, ale diverselor aspecte de port, luxul de detalii fiind uimitor. Din constelația artiștilor preocupați de mediul țărănesc desprindem și figura lui Theodor Aman, care în unele din picturile sale, insistând pe frumusețea fizică a țaranului, o leagă de frumusețea portului. Nicolae Grigorescu, și el profund atașat de viața țaranului român, nu neglijează să ni-l înfățișeze în diverse ipostaze, acordând astfel atenție și aspectelor de costum.

Având în vedere sumara informație existentă pînă în prezent în legătură cu acest capitol, studiul de față își propune o trecere în revistă a principalelor tipuri de gâteli și acoperămînt ale capului, grupînd o serie întreagă de informații destul de disparate. Ne-am ghidat în organizarea materialului pe anumite coordonate care să țină seama de: clasarea materialului pe criterii tipologice, morfologia detaliilor, integrarea în anumite zone geografice, deosebiri în funcție de vîrstă și de momentele specifice legate de sărbători sau de alte evenimente importante din viața socială a satului.

Ca orice aspect de artă legat de costumul popular, acoperămîntul capului prezintă variații condiționate de ambianța socială, de condiții economice și am putea spune chiar de mediul geografic, ținînd seama și de problema raportului dintre tradiție și inovație.

Îngrijirea părului a fost dintotdeauna o problemă de ordin igienic, dar și o problemă de ordin estetic. Latura estetică este cea care constituie scopul cercetării de față, din multiplele ei aspecte acordîndu-se atenție părții descriptive. Îngrijirea părului s-a făcut și în trecut, ca și astăzi, în mod simplu și cu același fel de ustensile în majoritatea satelor. Printre acestea un rol important îl joacă pieptenul, format din două părți diferite: una cu dinți mari, care în Munții Apuseni se numește « descîlcitor », și alta cu dinți mici, denumit « lușitor »³. Tot ritualul îngrijirii părului se desfășoară astfel: întîi părul este spălat cu leșie, cu săpun de casă, apoi clătît cu apă caldă în care au fost fierte fie foi de nuc, fie ramuri de mușetel, după care este dat cu petrol, unt topit sau smîntînă pentru a deveni lucios. De la vîrsta de 3–4 ani părul începe să fie strîns la mijlocul frunții, iar cel din spate de cele mai multe ori retezat. O dată cu trecerea vîrstei, fetele de școală încep să-și împletească codițe în diverse feluri, această operație însă nu se face zilnic, ci la două-trei zile, uneori numai duminică, de sărbători și în ziua horei. Părul este împletit în trei sau răsucit, în funcție de bogăția sa, obținîndu-se cozi numite « cordițe », « chici » sau « sucitură »⁴. În Munții Apuseni, la capătul chicii se poartă « curm » făcut din arnici colorat terminat cu « socot », ciucuri de mătase împodobîți de multe ori cu oglinzi, mărgelile și steluțe ca să scînteieze⁵. Uneori, de la jumătatea chicii se pune « primă » roșie, un rînd sau chiar două, pentru a face coada mai groasă. O altă variantă este obținută prin împletirea părului în formă de cunună în jurul frunții, numită « munună »⁶; uneori mununa este realizată pe un suport solid cu înălțimea de 7 cm și împodobită cu mărgelile divers colorate (Maramureș). Pînă la căsătorie fetele își poartă părul împletit într-o coadă, cu toate că și aici remarcăm diferite forme și variante. Desigur că și pieptănătura cu o singură coadă lăsată pe spate, în vîrfurile căreia sînt prinse panglici colorate, este foarte răspîndită (jud. Bihor și Prahova). În cazul în care părul este prea bogat, se împletește în două plete, de la ureche în jos, iar la mijlocul spatelui se unesc într-una singură (jud. Dolj). Uneori coada este împletită în patru; pentru o asemenea pieptănătură se pornesc din creștet două pletuțe, lăsîndu-se cărare la mijloc; apoi se împletesc alte două pletuțe în spate, din dreptul urechilor, iar cărarea se lasă pe mijloc din creștet pînă în ceafă. Pletuțele de sus se unesc și

² Apud George Oprescu, *Țările române văzute de artiști francezi (secolul XVIII și XIX)*, 1926, p. 28.

³ Lucia Apolzan, *Portul și industria casnică textilă în Munții Apuseni*, București, 1944, p. 96.

⁴ Ibidem, p. 98.

⁵ Romulus Vuia, *Portul popular al pădurenilor din regiunea Hunedoara*, București, 1958, p. 16.

⁶ Lucia Apolzan, *op. cit.*, p. 99.

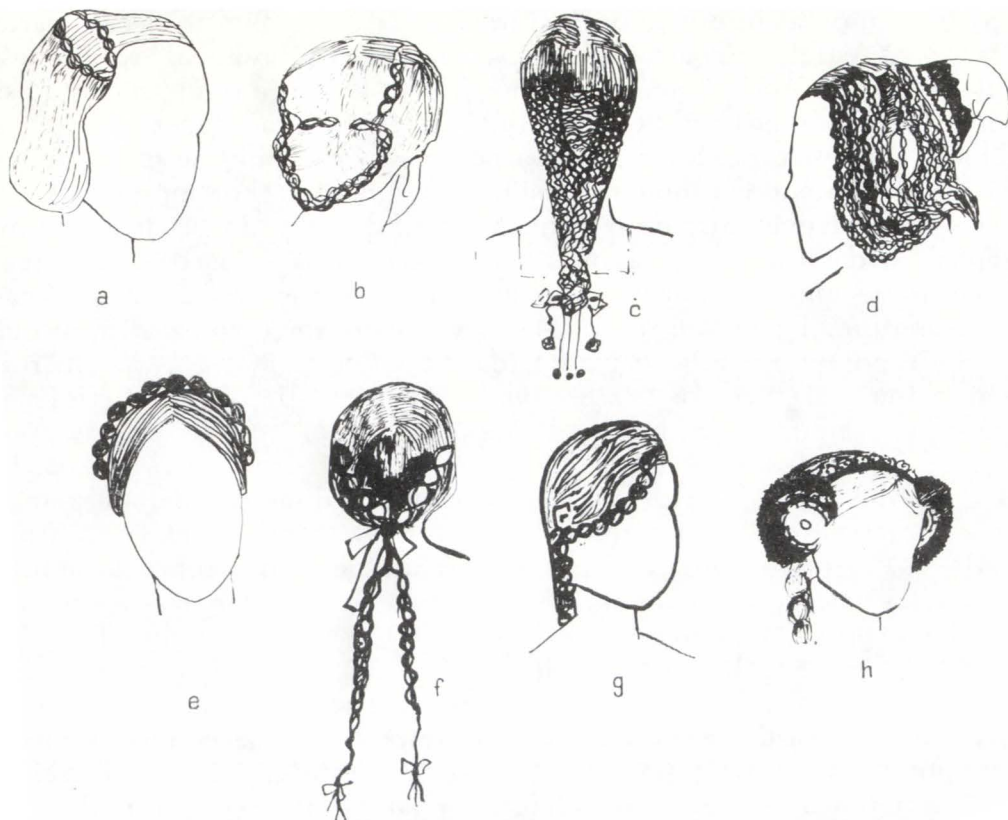


Fig. 1. -- Pieptănături din: a, g, Munții Apuseni; b, Sibiu; c, f, Oaș; d, Pădureni; e, Maramureș; h, Bistrița-Năsăud.

se împletesc cu cele de jos ; se trec și se leagă — cea din dreapta de pletuța de sus din stînga, cea din stînga de pletuța de sus din dreapta — la locul unde pletuțele de sus intră în cele de jos. Pletuțele se împletesc uneori cu « gîțe » — șiret negru sau fișii din cîrpă de mătase sau zdrențe de stambă.

Momentul decisiv care va schimba felul în care este purtat părul nu este legat nici de vîrstă și nici de volumul părului, ci de evenimentul cel mai important care intervine în viața unei fete — căsătoria. Coadele se vor schimba în « cosițe », care se vor păstra cu consecvență pînă la bătrînețe. Nevestele tinere își împletesc părul cu o reală măiestrie, creînd o adevărată podoabă. Trebuie de asemenea semnalat că spre deosebire de fete, care umblă cu capul descoperit, nevestele își acoperă întotdeauna pieptănătura. Totodată, diferitele moduri de legare a broboadelor, maramelor, cîrpelor determină existența unor pieptănături complicate ; astfel sînt cele cu « coarne » și cu « concii ». Pieptănătura cu coarne pare să fi avut o răspîndire mai mare într-un trecut îndepărtat. Formele acestei pieptănături din Munții Apuseni sînt cele cu « colbeci » și cu « corcomani » obișnuite pe valea Vadului sau Măgura Ierei ⁷. Colbecii se fac din două plete, numite cosițe, coade sau chici, ce se împletesc deasupra urechilor și se leagă la spate, puțin mai jos de vîrfurile capului, într-o formă lunguiață. Pentru a se fixa cele două capete, de-a lungul cărora se vor încolăci cosițele, la rădăcina fiecărei cosițe se face cîte un laț prin care se trece capătul cosiței. Se stabilesc astfel două puncte fixe în jurul cărora se înfășoară cosițele, iar la urmă forma încolăcită realizată se întărește cu șnurul de la capetele cosițelor ⁸. Unele femei își fac colbecii mai sus, altele mai jos, pe ceafă. Corcomanii se deosebesc de colbeci prin aceea că au două rînduri de cosițe, două mai mari, împletite din părul de la ceafă, și două mai mici, din părul din față, formînd împreună așa-zisele « coarne », așezate în creștetul capului ⁹. În Țara Bihariei se mai întîlnește vechea pieptănătură cu « cormi », care constă în

⁷ *Istoria artei populare*, București, 1969, p. 289.

metodic, București, 1966, p. 22.

⁸ Paul Petrescu, Elena Secoșan, *Arta populară. Îndreptar*

⁹ Lucia Apolzan, *op. cit.*, p. 108.

strângerea părului împletit în două concii mici așezate câte unul în fiecare parte a urechii ca două coarne¹⁰. Astfel de coarne, peste care se aplică zăbrelnicul, se întâlnesc frecvent și în nordul Moldovei. Același efect se obține și prin folosirea unui schelet de sîrmă arcuită, care schițează rotunjimea capului, fiind înfășurat cu pînză adunată la capete în forma unor umflături; pieptănătura aceasta cu coarne se mai poate obține și prin adăugarea unor ghemotoace de păr deasupra tîmplelor. Înaintea primului război mondial, în Țara Hațegului se obișnuia o pieptănătură de o formă arhaică, deosebit de originală, numită tot cu coarne, dar care o dată cu scurgerea timpului a început să-și piardă înfățișarea de odinioară. După ce se pieptăna, cu ajutorul unei andreele femeia își despărțea în două părul de la mijlocul creștetului. Pe fiecare latură își răsucea părul în şuvițe subțiri, din fiecare două şuvițe împletind apoi șase-zece « sucituri » (dacă avea părul mai bogat numărul lor putea să atingă chiar douăzeci), pe care le așeza una lângă alta pe tîmplă, le trecea pe sub urechi, în așa fel ca acestea să rămînă vizibile, și le împletea în două chici¹¹. Așeza apoi deasupra cefeii concii în formă de coarne făcut din sîrmă, iar între sîrme țesea cu lînă. Mai demult concii erau făcute din lemn și aveau o formă lunguiață cu două coarne la capete. Pe coarne se prindea o mică fișie de bumbac numită « ceapsă ». Pieptănătura cu coarne a avut o mare răspîndire și la multe alte popoare. La croați, de pildă, coarnele erau așezate pe creștet în poziție verticală. Într-o perioadă mai tîrzie, ele au început să fie așezate orizontal și totodată aduse spre ceafă, ajungînd la aceeași poziție cu cele din Țara Hațegului¹². Interesant este că prin ritualul nunții, mireasa devenită femeie primește semnele tradiționale de consacrare: cîrpa și concii, ornamente prin care se consemnează intrarea ei în rîndul nevestelor¹³. Nevasta tînăra din ținutul Pădurenilor își face singură concii. El este confecționat din sîrmă în formă de cerc care se învelește cu păr și are trei ace numite « cositoare ». Ca tehnică se realizează astfel: se împarte părul mai întii în două și se împletesc două « tiși », se pune concii pe ceafă deasupra tișilor, iar două din legăturile conciiului se trec peste obraz, una pe la dreapta și una pe la stînga, se înnoadă și se țin cu gura. Apoi se învâluie tișile pe lângă concii și cu a treia cositoare se coase cu andreaua conciiul roată de opt ori. După aceea se învâluie și celelalte două legături ale conciiului în jurul lor, peste concii se pune « perina » și apoi ceapsa. Se înfige încă un ac cu o gămălie mare și colorată deasupra conciiului la mijloc și două pe lături pentru a-l ține bine¹⁴. În Vrancea conciiul nu se mai realizează prin împletirea părului, ci se face dintr-o pînză groasă cu cărare, astfel ca să se obțină două coarne¹⁵. Una dintre cele mai complicate dar interesante pieptănături este cea a miresei din Țara Oașului. Părul se piaptăna cu cărare la mijloc, iar de lângă cărare părul este împărțit în şuvițe subțiri răsucite. Mulțimea de şuvițe formează o plasă de păr cu ochiuri foarte mici. Aceasta coboară dinspre tîmple și ceafă spre spate și se termină ca o coadă de vîrfurile căreia sînt legați ciucuri de lînă colorată. Pieptănătura aceasta întâlnită numai în Țara Oașului se numește pieptănătură cu « dupei »¹⁶. Peste această pieptănătură se așază cununa de mireasă, rotundă și înaltă, făcută din mărgelile, bani vechi, bucați de oglindă, funde. Execuția unei asemenea găte durează de la 6 la 8 ceasuri și este realizată de către o femeie specializată din sat. Pe valea Arieșului tinerele neveste își piaptăna părul cu cărare la mijloc, își împletesc două cosițe, câte una sub fiecare ureche. În cosițe se pune câte o « scleabă » de lînă toarsă, înnegrită, care are rolul de a îngroșa cosița de păr. Datorită înnegririi scleaba nu se vede de sub păr. Cosița astfel îngroșată se îndoaie dinspre ureche spre față, se urcă spre creștet și se întoarce la ceafă. În felul acesta de o parte și de alta a feței atîrnă câte un semicerc din cosița groasă de păr¹⁷.

Analizînd atent tehnicile de aranjare a părului, în aparență atît de complicate, necesitînd un efort de imaginație și de timp, ne dăm seama că se încadrează perfect în iscusința

¹⁰ Paul Petrescu, *Costumul popular românesc din Transilvania și Banat*, București, 1962, p. 6.

¹¹ Romulus Vuia, *Portul popular din Țara Hațegului. Bazinul de la Hațeg*, București, 1962, p. 6.

¹² *Ibidem*, p. 12.

¹³ Romulus Vuia, *Portul popular al pădurenilor din regi-*

unea Hunedoara, București, 1958, p. 17.

¹⁴ *Ibidem*, p. 12.

¹⁵ *Istoria artei populare*, p. 288.

¹⁶ Paul Petrescu, *op. cit.*, p. 109.

¹⁷ *Ibidem*, p. 101.

femeii de la țară, care nu-și precupețește niciodată efortul de a realiza un lucru frumos. Pentru aceasta ea își pune la contribuție îndemânarea, dar și imaginația. Astfel putem afirma că și pieptănăturile sînt aidoma complicatelor țesături, cusături, covoare, rezultatul unei munci de adevărată creație ; tehnica pieptănăturii este în același timp elocventă și pentru dorința de înfrumusețare caracteristică țărăncii noastre.

Regia aranjării detaliilor de înfrumusețare a capului nu se termină însă cu pieptănăturile, din contra ea se continuă cu acoperitoarele, capitol în care distingem de asemenea o întreagă gamă de materiale și de forme. Acoperămîntul este apanajul femeii măritate ; fetele vrînd să-și scoată cît mai mult în evidență măiestria pieptănăturii, nu dau interes acoperirii acesteia. Materialele întrebuințate la acoperitoare sînt de predilecție pînza de in, bumbac sau borangic, purtînd denumirile de maramă, pahiol, cîrpă, năframă, ștergar, zăbrelnic, broboadă etc. Întrebuințarea acestora diferă de la regiune la regiune.

Una din vechile acoperitoare păstrate este « marama », consemnată și de Nicolae Iorga care considera că felul de a purta marama este imitat după moda curții muntene din secolele XV și XVI, așa cum se observă în portretele ctitorilor, păstrate în județele în care erau reședințe voievodale ¹⁸. În alte studii se susține că un ultim element caracteristic costumului de curte din secolele XV—XVIII, pe care-l cunoaștem în detaliu pe baza izvoarelor iconografice și a pieselor de costum păstrate, îl constituie pălăria purtată de doamne și boieroaice împreună cu învelitoarea capului, mesalul sau marama. Spre deosebire de fete, femeile măritate au capul acoperit cu o năframă de pînză, obiceiul fiind respectat cu strictețe ¹⁹. Doamnele din secolele XIV—XV purtau pe cap un vâl de mătase lung pînă la mijlocul spatelui, de obicei alb, rareori roșu, albastru sau verde, cu dungi la capete, asemenea ștergarelor cu care se împodobesc țărăncile ²⁰. Acest vâl era făcut din borangic, în sau bumbac și numit maramă sau « canovăț ». El era împodobit la capete cu broderie de mătase și fir, presărat uneori cu mici aplice de aur, denumite « fluturi » — așa cum mai păstrau costumele de Argeș sau Vilcea pînă în secolul trecut. Marama lungă îmbrăcînd gîtul și umerii este caracteristică costumului din Moldova ; în Țara Românească se purta și o coroană direct pe păr sau pe o rețea de fire și perle, așa cum apare în costumul femeiesc reprezentat la Argeș și în bolnița Coziei ²¹. După cum reiese din nenumăratele desene, marama străvezie adaugă țărăncii un farmec nespus, dîndu-i un aer de mîndrie și demnitate. Țesută și ornată monocrom, marama reprezintă o completare la înfățișarea costumului, « o pată de lumină și transparență, de ușurătate ce oferă delicatețea căutată pe figura femeii astfel înveșmîntată » ²².

Materialele întrebuințate la țesutul maramei erau prin secolul al XVIII-lea cînepa și inul toarse foarte fin și bumbacul. Odată cu răspîndirea creșterii viermilor de mătase se trece la confecționarea vestitelor marama din borangic. Întrebuințarea mare a borangicului în țesăturile țărănești este observată încă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Un călător austriac, Franz Joseph Sulzer, scria : « Se găsesc foarte mulți oameni de rînd în Valahia care se ocupă cu cultura viermilor de mătase, și la femeile de rînd îmbrăcămîntea de rînd este de mătase » ²³. Borangicul era considerat materialul cel mai fin și cel mai potrivit pentru marama. Influența Orientului își spune cuvîntul în alesăturile acoperitoarelor de cap, unde apar firele de aur sau de argint. Broderiile bizantine, cele religioase sau civile, care foloseau atît de mult firul metalic dînd prețiozitate pieselor țesute, au influențat cu siguranță și producția țărănească. Războaiele pentru marama erau mai mici decît cele obișnuite ; țesutul lor se făcea în două sau trei ițe, la marama urzeala era mai ales din bumbac sau borangic, iar cele foarte fine se realizau numai din fire de borangic.

Este de remarcat marama de Muscel, mai puțin colorată în raport cu ștergarele de cap din Moldova sau Dobrogea. Elementele decorative întîlnite pe maramele de Muscel

¹⁸ George Oprescu, *L'art du paysan roumain*, București, 1937, p. 76.

¹⁹ Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în țările române*, București, 1970, p. 167.

²⁰ *Ibidem*, p. 168.

²¹ *Ibidem*, p. 169.

²² Nicolae Iorga, *L'art populaire en Roumanie*, Paris, 1923, p. 17.

²³ *Călători străini despre țările române*, vol. II, București, 1968, p. 114.

sînt în mare parte realizate prin alesătura cu mîna în timpul țesutului, foarte puține sînt brodate cu acul după aceea, pe pînza țesută. Ele sînt de dimensiuni mari în comparație cu cele din alte părți ale țării. Caracteristică pentru Muscel este mărimea motivului și pare uimitor cum o țesătură atît de subțire poate suporta decorații atît de multe și de mari. În vechime femeile își desenau singure modelele pe cartonașe, pe care le transpuneau apoi pe pînză. Deși exista o concurență între femeile din același sat, cartonașele circulau și astfel se nășteau combinații al căror drum nu este de loc ușor de urmărit. Maramele vechi se ornau simplu, cu dunguțe din mătase și beteală pe întreaga suprafață, avînd obișnuita margine urzită des și franjuri la capete. Ornamente geometrice mărunte, ca și ornamente vegetale stilizate schițează repertoriul decorativ al maramei muscelene. Tehnica țesutului îndeamnă pe artist la niște soluții formale care se repetă. El preferă liniile frînte celor ondulate. La apariția borangicului, decorul ales sau brodat atinge un rafinament și o finețe neîntîlnite. Dar nu numai tehnica influențează alegerea și tratarea elementelor artistice; puterea tradiției se face sensibilă în chip strălucit. Ornamentele se grupează în compoziții, iar din reunirea acestora rezultă cîmpurile ornamentale. La început, marama de borangic avea numai o dungă de cusături deasupra frunții; mai tîrziu ea se completează și cu împodobirea capetelor. Felul de purtare a maramei, dimensiunile ei, gustul, vîrsta celei căreia îi era destinată, toate își pun amprenta în așezarea și mărimea cîmpurilor ornamentale. Decorația maramelor folosite în primii ani de la căsătorie ocupa o suprafață mai întinsă în comparație cu cele purtate la o vîrstă mai înaintată sau de femeile văduve. În Muscel se constată pe cîrpe frecvența unor cîmpuri ornamentale îngrădite de dunguțe așezate geometric, în romburi sau hexagoane. Cîmpurile ornamentale ocupă aproximativ o jumătate de metru la ambele extremități ale țesăturii, restul fiind lăsat liber. Între suprafețele decorate și cele nedecorate se stabilește un echilibru, iar puritatea bucății de pînză liberă deține în acest dialog remarcabile virtuți expresive. Alteori se umple toată marama cu decor, acesta fiind dispus după canoane decorative clasice: simetria, alternanța, repetiția. Această strictețe nu exclude însă fantezia. Geometrismul este caracteristic întregii noastre arte populare, ornamentale nu sînt întotdeauna cu desăvîrșire abstracte și oferă adesea o generalizare sau o stilizare a unui element din realitatea concretă. Regăsim lumea naturală în combinațiile de triunghiuri, linii oblice, paralele, cruci, cercuri, croșete, serpentine. Pe marama de Muscel, printre ornamentele cel mai des întîlnite, figurează romburi, steaua, S-ul frînt meandrul zigzagat, crucea gamată; ornamentul floral pare a fi o apariție mai recentă. Tipismul decorației se păstrează și acum în așezarea motivelor de detaliu. Există o simbolistică generală și una particulară a conținuturilor decorative, dar deducerea originii motivelor este încă de domeniul ipotezelor. De altfel, cu timpul, caracterul simbolic pe care-l putem bănuși predominant la obîrșie se pierde.



Fig. 2. — Maramă din Muscel.

Alături de marama de Muscel se înscrie și cea de Bran, purtată și ea de femeile căsătorite, așezată pe căiță sau direct pe păr. Lucrată din bumbac și borangic, ornată cu vergi la capete, se așază cu un capăt la spate, iar celălalt se răsucește de două ori în jurul gîtului și se pune apoi pe umeri. În general rămîn împodobite numai capetele, pe o lungime de aproape o jumătate de metru, cu elemente decorative de foarte mici dimensiuni, deoarece marile motive ornamentale dispar dincolo de Rucăr. Chenarul de jur împrejur lip-

228

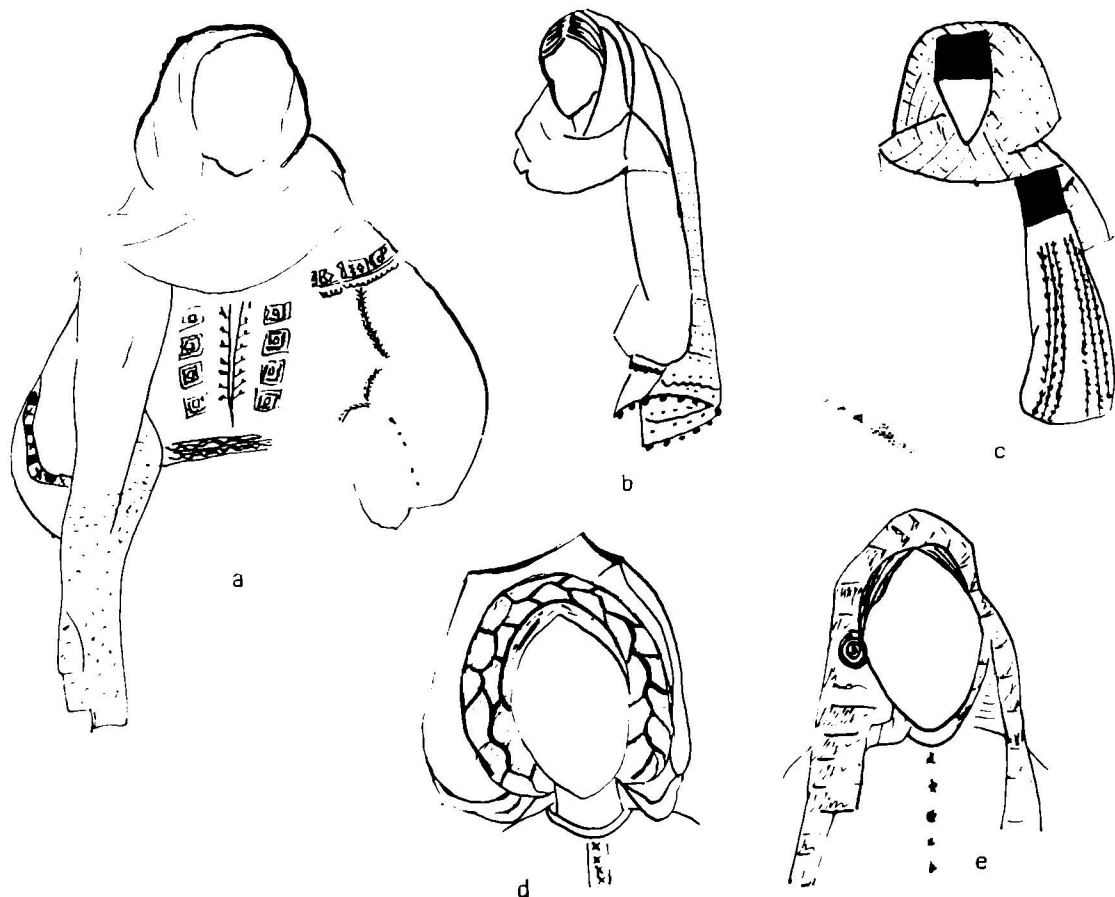


Fig. 3. — Marame din: a, Bran; b, Vlașca; c, Buzău; d, Gorj; e, Argeș.

sește, în majoritatea cazurilor existînd o delimitare la extremități. Se concepe un șir de modele geometrice mărunte, limitate de dunguțe; dimensiunile reduse ale ornamentului explică folosirea tehnicii broderiei în locul alesăturii. Față de Muscel și Bran, maramele din Teleorman sînt mai simple, predominînd motivul vegetal, care se integrează în decor sub forma unor axe pincipale, alături de dungi verticale alcătuite din patru-cinci fire de borangic sau bumbac bătute foarte apropiat, într-o nuanță de alb diferită de cea a texturii. La maramele din Teleorman, la capete, pe o lungime de 30 de cm se plasează alternativ un rînd cu « păsărele » și unul cu elemente vegetale geometrizzate. Pe restul lungimii apar simple dunguțe de bumbac alb, repetate la distanță de aproximativ 10 cm. În această regiune frecvența maramelor decorate cu fir mai gros decît cel de mătase și colorat divers este mai mare decît în Muscel. În Vrancea este surprinzătoare folosirea maramii și de către fete, față de localitățile sus-menționate, unde este tipică femeilor. Aici ornamentele și felul în care e purtată marchează diferența între fete și femei; cele dintîi o poartă legată după cap cu o anume cochetărie, în timp ce nevestele renunță la pedanteria de a-i lega capetele.

Portul maramii se integrează perfect în ansamblul costumului, existînd o concordanță și de formă și de cromatică cu costumul respectiv. Se remarcă în același timp calitatea maramii de a înnobila întregul port, de a-i da distincție și integritate.

În zona Sibiului se întîlnește răspîndită o altă formă de acoperămînt, adusă de prin părțile Munteniei și Olteniei, unde industria borangicului și a țesăturilor fine avea o largă dezvoltare. În satul Săliște, situat în vecinătatea Sibiului, apare o piesă de acoperămînt specifică ceremoniei de nuntă, numită « pahiol ». Pahiolul este confecționat din borangic, lung de 1,50 m, lat de 0,50 m, țesut cu « brazde » din fir de aur și mătase neagră — 9 la mijloc și 7 pe lături —, iar pe ele, din loc în loc, sînt plasate « speteze ». La coarnezle care vin deasupra, pe ceafă, sînt prinse vărzi de sîrmă în același număr cu brazdele. La un capăt, numai la un colț, există între vărzi două cusături care tre-

buie să rămână sus și să se vadă când se înnoadă. Ele se leagă cu « păstrare », nodul să rămână sus și să facă « cioc pe creștet ». La mirese se leagă mai pe frunte, iar la fete mai sus. O altă formă de acoperire a capului, deosebit de complicată, este aceea a « văliturii ». Văliturile erau confecționate dintr-un metru și jumătate de jolj alb, lat de 0,70 m. Se destramă la un capăt pe o distanță de o palmă și se succesc ciucuri. Deasupra ciucurilor, pe margine, de lățimea unui deget, se brodează cu mătase colorată. Se face apoi un sul de lână atît cît să ajungă de la o ureche la alta și se înfășoară cu ață, ca să se strîngă bine. Coadă văliturii se pune împăturită pe capul femeii și vălitura se înfășoară peste sul de la stînga la dreapta. Apoi, atît cît ține sulul, se introduce în împăturirea văliturii un carton lat de 6 cm și se coase de sul ca să stea drept. Capătul văliturii se petrece la ceafă și se prinde cu ață. Peste vălitură se leagă « ciurelul », un tul subțire, cu găuri mărunte, simplu, fără flori în țesătură, cu ciucuri la spate. Executarea văliturii durează mai mult de șase ore. Zona de răspîndire a văliturii este restrînsă la Mărginimea Sibiului ²⁴. Se

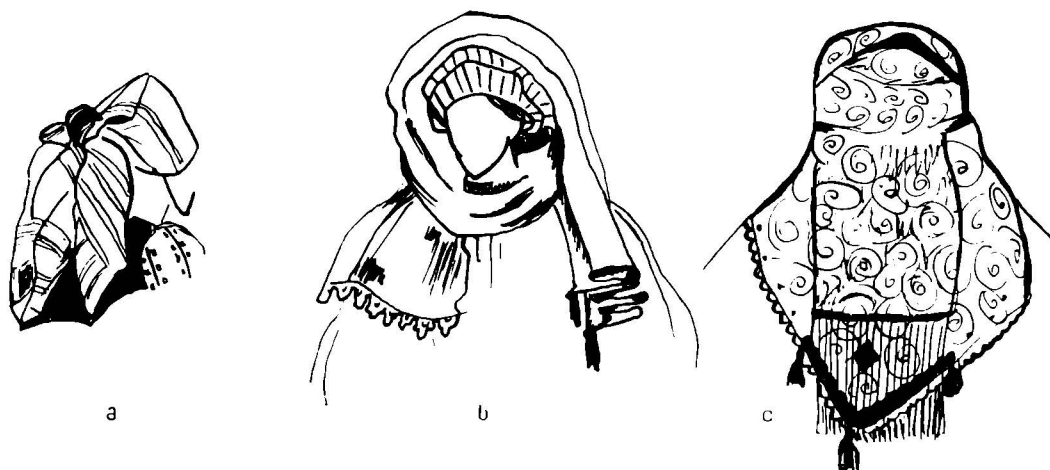


Fig. 4. — Acoperăminte de cap din Mărginimea Sibiului: a, pahiol; b, vălitură; c, ciurel.

pot distinge două tipuri de vălituri, cu variante locale în diferite sate ale zonei: vălitura creastă — tip Poiana — extinsă spre centrul zonei pînă la Rășinari, și vălitura dreaptă — tip Jina — extinsă în direcția opusă spre valea Sebeșului, la Șugag și Dobra ²⁵. Generația bătrînelor care au purtat vălituri se stinge în vremea noastră, ducînd în mormînt ultimile piese sau amintirea lor, rămasă din bătrîni. Evoluția acestui element de port, ce apare izolat și în satele de ungureni din sudul Carpaților, în ultima perioadă a existenței sale, de la jumătatea secolului al XIX-lea pînă la jumătatea secolului al XX-lea, cînd dispare, justifică valoarea văliturii ca document material al relațiilor îndelungate ale Mărginimii cu populația din nordul Olteniei și Munteniei. În afara văliturii din zona Sibiului, există și alte forme de vălituri, cum sînt văliturile de Făgăraș, cele din Vaideeni (Oltenia) sau cele din Muntenia, de la Corbi ²⁶. Cutele văliturilor își mențin și aici formele asimetrice, fiind prinse de asemenea pe un suport de carton. Peste vălitură, de cele mai multe ori fetele, miresele și nevestele au purtat « sovonelul », acoperămînt ce a fost semnalat în aceeași zonă și în aceeași perioadă cu pahiolul. Sovonelul este confecționat din țesătură de bumbac, moale și subțire. Este aidoma unui pahiol, însă alb, curat, fără vîrgi, lung de 1,60 m și lat de 0,40 m. Se ținea peste muchie cu mătase neagră sau albă ca să nu se destrame. Era simplu, cu puține cusături la un capăt și rareori brodat. Se lega îndărăt larg, fără să fie strîns și fără « cioc » în vîrfurile capului. Iarna, sub el se puneau o cîrpă neagră care să ferească de frig. Se spăla mai ușor decît pahiolul datorită subțirii lui; aceasta este și cauza că, nefiind rezistent, nu mai poate fi găsit decît rareori într-o ladă a unei bătrîne care-l păstrează pentru

²⁴ *Istoria artei populare*, p. 294.

²⁶ *Ibidem*, p. 294.

²⁵ *Ibidem*, p. 289.



Fig. 5. — Ștergar din Valea Jiului.

îngropăciune. Sovonul este legat și de portul vălurii, această piesă fiind anterioară pahiolului.

O piesă de acoperămînt cu un rol deosebit în ansamblul costumului femeiesc, răspîdită mai ales în Moldova de nord, cu variații de denumiri în funcție de regiunile unde se poartă, este «ștergarul», numit și «zăbrelnic» sau «zăbrenic». Întîlnit foarte frecvent înaintea secolului al XIX-lea și în tot cursul acestuia, a început să dispară spre sfîrșitul primului război mondial. Este de remarcat că el a evoluat mai tîrziu în țesăturile vapoaroase de borangic, cum ar fi maramele. Zăbrelnicul este confecționat din pînză fină de bumbac, țesută în cinci sau șapte ițe. Ornamentația sa consta exclusiv din motive geometrice dispuse în fișii. Uneori era decorat și cu ajutorul mărgeluțelor. Se înfășura pe cap în cu totul alt chip decît marama. Deoarece se lega peste pieptănătura cu coarne, se realizau două protuberanțe care dădeau acestei împodobiri o înfățișare curioasă. Contemporan cu ștergarul, în Vrancea s-a purtat «frunta-riul», care este aidoma cu un ștergar de pînză, dar

are alesături la capete și este țesut de trei ițe. Se înfășoară ca un colac și se aplică peste cîrpă, legîndu-se la spate și acoperind părul deasupra frunții. Tot în Vrancea se poartă și ștergarul țesut în două ițe, inițial din cînepă, apoi din in, bumbac, culminînd cu cel de borangic. Capetele lui sînt decorate cu vîrste bătute, iar pe restul suprafeței apar modele geometrice mărunte, numite «prescuri».

În zona Branului, alături de maramele amintite mai sus, femeile căsătorite poartă «bariș», un fel de basma de lînă fină peste care se pune cîrpa sau ștergarul. Ștergarele lungi de aici, lucrate din pînză, au frumoase alesături conferind întregului costum o distincție specială²⁷. Ele sînt purtate peste căița de postav colorat, legată sub bărbie și care are pe marginea de deasupra frunții cîte zece ciucuri de lînă colorată și multe mărgele. Vechiul ștergar de Bran era lucrat din pînză de bumbac cu vîrghi alese numai la capete; el se purta cu un capăt la spate, iar celălalt se învîrtea de două ori peste cap și se ducea apoi peste umărul drept, asemuindu-se cu o velitură de veche tradiție²⁸.

Alături de aceste tipuri de ștergare s-a purtat și se poartă pe o mare suprafață a țării așa-zisa «îmbroboadă», un ștergar lung de aproape 3 m, care se trece pe sub bărbie și se înnoadă la ceafă, lăsînd să atîrne pe spate cele două capete cusute cu lînă neagră. În regiunea Munților Apuseni gîteala miresei se face fie cu îmbrobodeală, fie cu «hobod» — un ștergar lung de 2 m cusut cu lînă sau mătase neagră la cele două capete lăsate pe spate. S-au păstrat diferite îmbrobodeli, unele vechi, ca cel din Poșaga de Jos, care, deși are vreo 300 de ani, circulă de la o mireasă la alta, rămînînd acoperitoarea tradițională pînă în zilele noastre²⁹.

O altă formă de ștergar este «pomeselnicul», acoperămînt vechi, astăzi dispărut, deosebit ca structură de la sat la sat³⁰.

În județul Făgăraș nevestele își pun pe cap «căiță», o scufă de dantelă neagră în formă de triunghi. Partea din spate este confecționată din mătase colorată cu flori roșii³¹. Sub căiță, pe frunte, este plasată o bentiță cusută cu mărgele. Peste căiță se înveleau cu acel pomeselnic, aidoma unui ștergar alb, țesut din bumbac, de 2 m lungime. Mijlocul lui

²⁷ Cornel Irimie, *Portul popular din zona Branului*, București, 1960, p. 19.

²⁸ *Ibidem*, p. 20.

²⁹ Lucia Apolzan, *op. cit.*, p. 116.

³⁰ Paul Petrescu, *op. cit.*, p. 20.

³¹ G. T. Nicolescu Varone, *Portul național românesc*, București, 1934, p. 17.

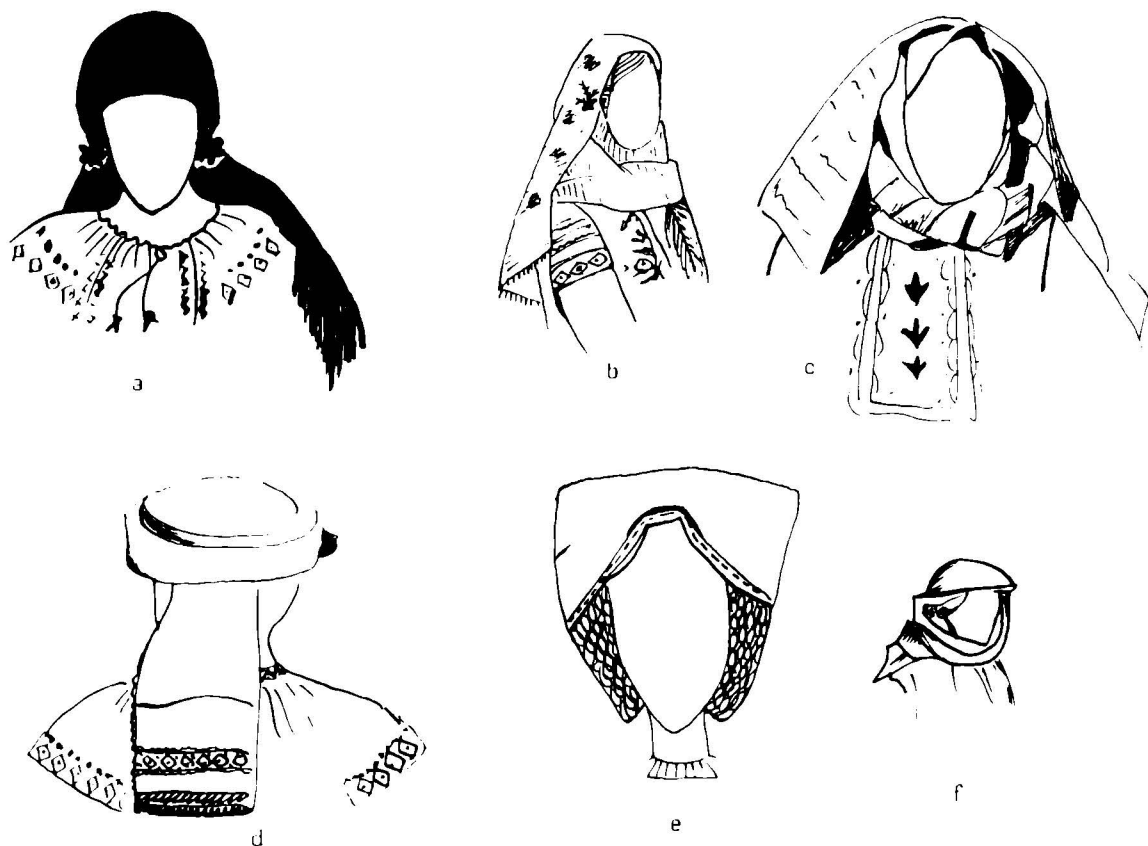


Fig. 6. — Ștergare din: a, Bucovina; b, Moldova;
c, Vrancea; d, e, Tîrnave; f, Făgăraș.



Fig. 7. Ștergar din Bacău.

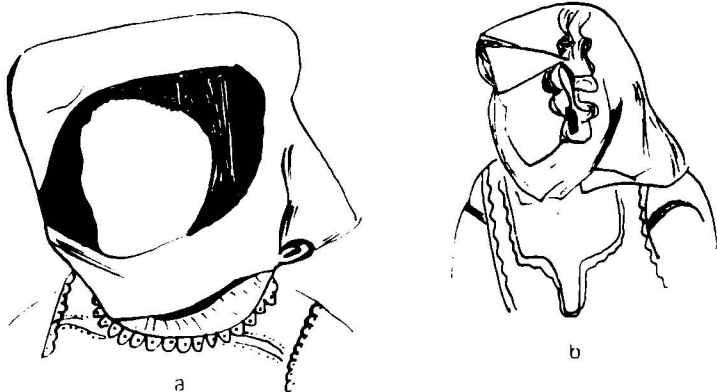


Fig. 8. — Pomeselnice din Țara Oltului (a) și Făgăraș (b).

marginile cu dantelă; celălalt capăt, în afara unor simple dungi, nu are nici un fel de ornamentații. Se împăturește astfel: capătul neîmpodobit se prinde în dreapta între cute, iar capătul cu flori și dantelă se aruncă pe deasupra, de la stînga la dreapta, în așa fel ca să atîrne în jos peste urechea dreaptă³².

În general ștergarele ridică o problemă importantă, legată de evoluția broboadelor albe de cap. Desigur, inițial, « broboada » sau « proboada » se confunda cu ștergarul obișnuit, fiind confecționată din același material. Bucata de pînză, în vechime foarte lungă, se înfășura asemănător unui turban, fiind însă plisată mărunț. Capătul broboadei era cusut pe margini cu motive mici geometrice, marginea cozii avea ciucuri scoși din pînză. Cu timpul, locul ștergarelor albe a fost luat de cîrpele negre, uneori cu ciucuri, legate strîns pe cap și înnodate fie la spate cu un nod mare, fie sub bărbie. Pentru gîteala capului deosebit de căutate sînt cîrpele de păr cu ciucuri; în cazul în care aceste cîrpe nu au ciucuri, femeile croșetează pe marginea lor un fel de dantelă. Cîrpa de păr cu ciucuri se leagă sub



Fig. 9. — Ștergar-năframă din Petroșani.

era țesut simplu, dar cele două capete se pare că aveau o țesătură complicată cu o cromatică deosebită. În județul Bihor, în secolul al XIX-lea, nevestele purtau ștergare mari albe numite « cîrpă » sau « felegă », din pînză țesută în casă. Ulterior acestea au fost înlocuite cu ștergare mai mici în genul « tindeului », cu vîrste și alesături în roșu și negru. Tindeul este un ștergar gros de bumbac țesut în patru ițe, împodobit la un capăt cu motive florale geometrice negre, roșii, verzi și galbene, întîlnit și astăzi în valea Jiului³². Capătul împodobit al tindeului se termină la

bărbie cu un singur nod. În ultima vreme, cîrpa de culoare neagră a început să fie înlocuită cu una galbenă în Țara Oltului, maro sau crem în localitățile de pe ambele Tîrnave³⁴. De obicei cîrpele au formă pătrată, rareori au formă dreptunghiulară, și sînt imprimate fie cu cununiță, fie cu doi bujori, fie cu trandafiri, fie cu măcieși. O dată cu scurgerea timpului vechea denumire de cîrpă s-a schimbat în aceea de « basma ». De la sfîrșitul secolului trecut s-a încetățenit moda basmalelor negre sau vopsite în culori deschise împodobite cu cusături multicolore de mătase, așezate pe colțul care atîrnă pe spate. Fetele poartă basmalele imprimate cu un cadru de flori, în vreme ce nevestele și le aleg cu

³² Paul Petrescu, *op. cit.*, p. 39.

³³ *Ibidem*, p. 33.

³⁴ Nicolae Dunăre și C. Catrina, *Portul popular românesc de pe Tîrnave*, București, 1968, p. 63.

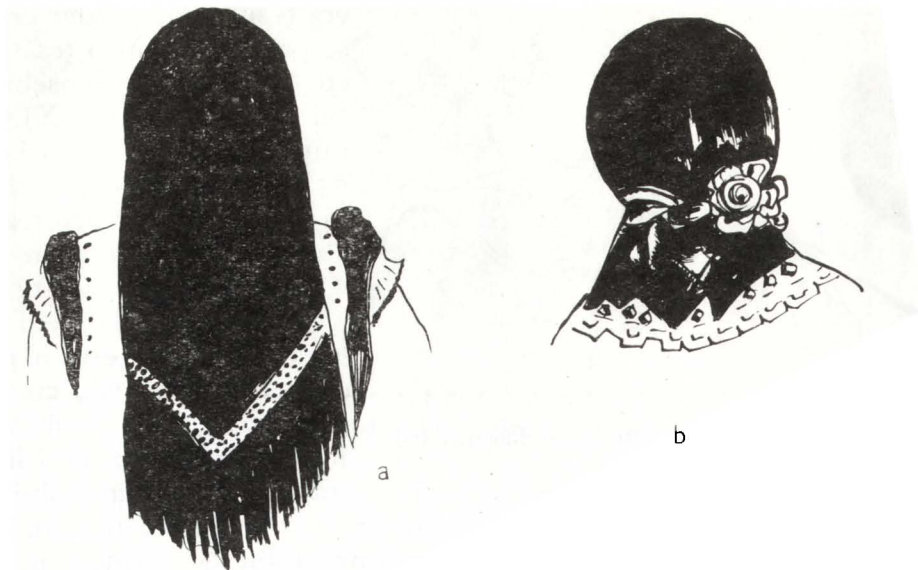


Fig. 10. — Năframă (a) și basma (b) din Maramureș.



Fig. 11. — Năframă din Munții Apuseni.

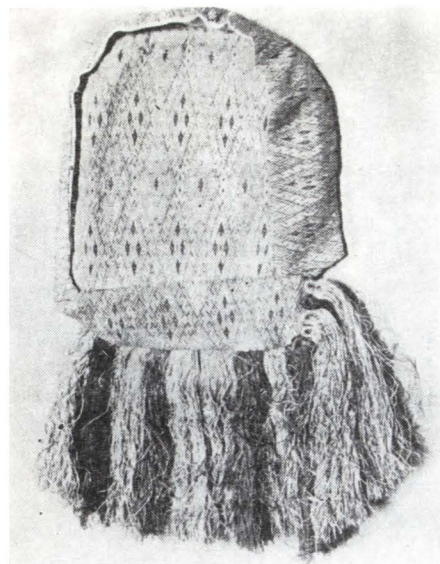


Fig. 12. — Conci din Banat.

florile situate numai la un singur colț. În județul Arad basmaua are 2 metri pătrați și femeile o petrec după gît, o trec pe la subsuori și o leagă la spate. Iarna, în locul cîrpei sau al basmalei se poartă năframa mare de lînă. «Năframa» de odinioară era neagră, cu flori, și se punea pe frunte în așa fel ca să lase vizibile cosițele laterale, iar capetele ei lungi se înnodau la ceafă, după care se lăsau să atîrne pe spate. Năframa de factură nouă este mai mică, se înnoadă sub bărbie și este purtată atît de femeile tinere, cît și de cele bătrîne; de cele mai multe ori este procurată din comerț. Diferența constă doar în coloritul ei, cele tinere purtînd năframe cu ornamente mai aprinse, iar cele bătrîne sobre și terne. De multe ori năframele au pe margini ciucuri. Alături de termenul de năframă s-a păstrat și denumirea de origine maghiară «chișcaneul»; acesta se leagă la spate, este lucrat în fabrică fie din mătase, fie din catifea, stofă de lînă sau stambă de culoare neagră cu impri-meuri de flori în culori vii și are la margine ciucuri.

Interesante sînt și alte două piese folosite la îmbrobodirea capului: conciul și ceapsa întîlnite în Banat. Forma lor este curioasă, amintind de vestitele «coiffes» din Bretagne³⁵. Într-adevăr, «conciul» este un fel de bonetă de formă pătrată ale cărei margini de jos atîrnă pe ceafă³⁶. Este alcătuit dintr-o bucată numită cîrpă și o fișie lungă și îngustă, care se prinde de marginile cîrpei, numită «bată». Țesătura din care se face este aleasă, fie din mătase, fie din lînă de diferite culori, fie din fire metalice³⁷. Decorațiile sînt alcătuite din motive geometrice, zigzaguri, romburi, motive vegetale, cocori, stele, în culori frumos îmbinate care atrag atenția în mod deosebit. Unele conciuri sînt brodate în întregime cu fire de aur sau argint, amintind de tehnica broderiei orientale. «Ceapsa» este o bonetă de formă rotundă, dreptunghiulară sau conică, coloritul fiind cel care-i dă adevărata specificitate. Culoarea dominantă a cusăturilor de pe ceapsă este roșul, negrul și în mică măsură albul. Ceapsa se confecționează din pînză albă de cînepă sau bum-bac. Cea din Țara Almăjului are formă triunghiulară, iar ornamentația îi acoperă toată

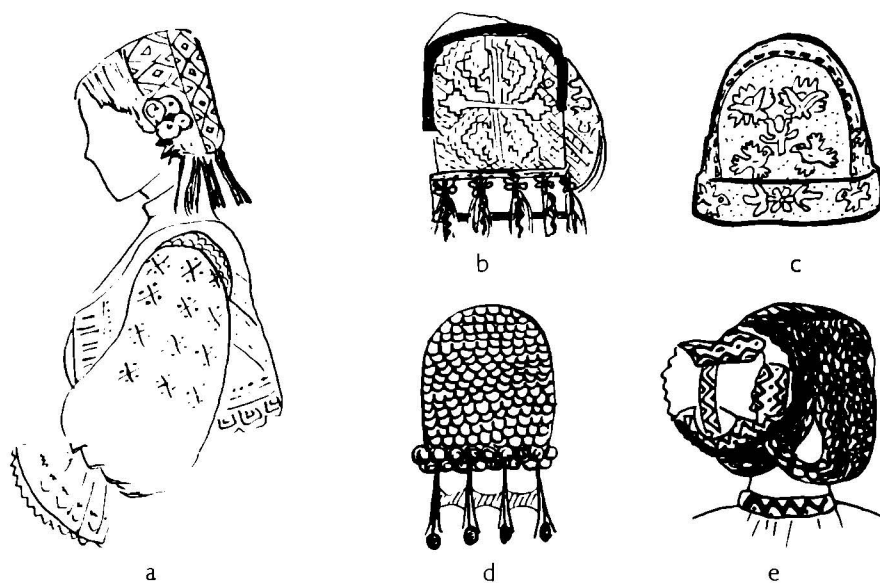


Fig. 13. — Conciuri din: a, Lunca Timișului; b, c, Banat; d, Timiș; e, ceapsă de Hunedoara.

³⁵ George Oprescu, *Arta țărănească la români*, București, 1922, p. 31.

³⁶ Paul Petrescu, *op. cit.*, p. 72.

³⁷ *Ibidem*, p. 63.

suprafața, fiind realizată din cusături de lână divers colorată; se poartă pe creștetul capului. Ceapsa din ținutul Pădurenilor se deosebește atât ca formă, cât și din punct de vedere al cromaticii de cepsele regiunilor învecinate. Este de formă conică, extrem de sobră, culorile folosite în decorație fiind negrul și albul. Ceapsa este compusă din două părți: ceapsa propriu-zisă și «cipcele», o dantelă care se coase la marginea de jos a cepsei³⁸. Întreaga suprafață a cepsei este cusută cu «păr» de lână vopsită în negru. De mijlocul și de vârful cepsei se prinde, cu ajutorul a trei ace cu bolduri mari înflorate, o cârpă albă de bumbac lungă de 2 m, ale cărei capete atârnă pe spate. Uneori atât conciul, cât și ceapsa sînt realizate numai din monede de argint sau de alt metal, ce le dau înfățișarea unor căști militare. În timpul jocului ele par că ar bate «ritmul jocului» asemenea cu «castanietele Spaniei ori sambura Neapolului»³⁹.

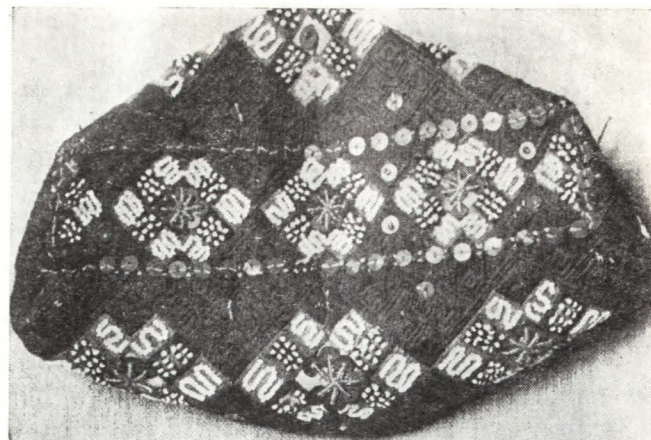


Fig. 14. — Ceapsă din Banat.

Lista tipurilor de acoperămînt nu se încheie cu cele expuse mai sus, ea putînd fi completată și cu altele, cum ar fi, de exemplu, pălăriile, broboadele etc. Ne-am oprit însă la cele mai reprezentative atât din punctul de vedere al frecvenței cu care le întîlnim, cât și al frumuseții forme și complicației execuției. Totuși, din cele cîteva exemple la care ne-am oprit în mod special și cărora am încercat să le dăm o descriere mai amplă, putem afirma că în evoluția costumului popular românesc capitolul acoperămîntului și al gâteli capului nu este de neglijat, din contra, prin cercetarea lor se pot aduce contribuții elocvente la stilistica costumului nostru. Deci, studiarea acestui domeniu rămîne un capitol deschis pentru specialiști, articolul de față fiind o modestă încercare de a evoca un aspect de artă populară pe care sînt menite a-l adînci cercetări viitoare de mai mare amploare, în care, de pildă, ar putea fi prezentate și găteli anexe și podoabele legate de costumul miresei.

COIFFES ET ARRANGEMENT DES CHEVEUX DANS LE COSTUME POPULAIRE DES FEMMES

(RÉSUMÉ)

L'auteur distingue plusieurs types de coiffes paysannes, en fonction de l'âge du sujet, de la zone géographique (ethnographique) et de l'occasion qui les réclame.

Une attention particulière est accordée à la manière d'arranger les cheveux en tresses, avec considération spéciale des modèles propres aux zones de Maramureș, Bihor, Prahova, Dolj, Vrancea, etc.

Les coiffes féminines, illustrées dans toute leur diversité, constituent un chapitre à part, étant étudiées de plusieurs points de vue: âge et état social des sujets, caractères du tissu employé, etc. Mentionnons leur grande variété, depuis la *marama* (sorte de long voile de soie) de Muscel, Bran, Teleorman, Vrancea, jusqu'au *sovonel* (coiffe spéciale de la zone de Sibiu).

Un intérêt spécial est attaché au *ștergar* (serviette), à la complexité de ses variantes et à sa fréquence dans différentes zones du pays. L'auteur cite aussi d'autres coiffes, depuis les plus anciennes (*îmbrooadă*, *hobod*, *pomeselnic*), jusqu'aux plus modernes (*năframă*, *bariș*, *tindeu*). Une place à part est réservée à deux coiffes de Banat, ressemblant au bonnet et qui s'appellent *conciu* et *ceapsă*.

L'étude présente aussi l'évolution de ces pièces de toilette féminine, leur vogue suivant l'époque, les noms qu'elles ont portés à travers les temps, leurs formes, les tissus, l'élément décoratif, données qui, sans épuiser le problème, contribuent à l'enrichissement de cet intéressant chapitre de l'art populaire roumain.

³⁸ Ibidem, p. 54.

³⁹ George Oprescu, *Arta țărănească la români*, p. 31.

CONTRIBUȚII LA STUDIUL VIEȚII ȘI OPEREI LUI MUNKÁCSY, PE BAZA SCRISORILOR ȘI MĂRTURIILOR RĂMASE DE LA SIGISMUND ORMOS

de GHEORGHE VIDA

La Arhivele statului din Timișoara se află un vast fond documentar¹, care așteaptă încă a fi explorat de istorici și nu în ultimul rând de către istoricii de artă interesați de fenomenul receptării artei europene în Transilvania. Ce l-a determinat pe Sigismund Ormos, mic nobil participant la revoluția din 1848, apoi prefect al orașului Timișoara și al județului Timiș, să-și consacre întreaga viață studiului și colecționării operelor de artă? Iată ce ne mărturisește el însuși în această privință: «[...] După istoricii ani 1848 – 1849, împreună cu mai mulți compatrioți am fost smuls și eu din activitățile la care mă îndreptăteau condiția și educația mea, astfel că am întrevăzut o serie de noi ocupații, între care trebuia să aleg la vârsta de 36 de ani [...]. La început, fără țință prealabilă, am călătorit în toată Germania [...], ca apoi în luna iulie [a anului 1857] să ajung la Veneția, fapt care a devenit pentru mine, ca și pentru alți bărbați, mai renumiți, ca Winckelmann, Goethe și Thorwaldsen, un eveniment hotărâtor. Vederea pieței San Marco a dat un nou sens vieții mele»². Am citat această mărturie pentru a defini o atitudine ce nu era singulară în epocă și care la Ormos s-a tradus printr-o neobișnuit de consecventă preocupare, entuziasmul său spontan de la început fiind tot mai mult filtrat prin studiul sistematic al marilor perioade artistice. Pentru înțelegerea fundalului psihologic și istoric pe care se profilează faptele cuprinse în documentele pe care le publicăm, privind activitatea și viața lui Munkácsy în relațiile lor cu mediul contemporan, este necesar să marcăm câteva faze ale biografiei lui Ormos, fără pretenția de a analiza în adâncime cariera sa de om politic, de scriitor și de colecționar. S-a născut la Pecica, în județul Arad, la 20 februarie 1813. A urmat liceul la Timișoara, apoi Facultatea de drept la Budapesta, beneficiind de o educație îngrijită. Parcursese o serie de trepte ale administrației, când, în 1848, este ales prim pretor la Recaș și deputat în parlament. În 1849 este condamnat de un tribunal militar la patru ani de închisoare pentru participarea sa la revoluție. Scapă însă după nouă luni, printr-o amnistie. Între 1852 și 1859, vînzîndu-și moșia, stă mai mult în străinătate. Călătorește prin Germania, vizitînd orașele Dresda, Leipzig, Berlin, Hamburg, Hanovra, Düsseldorf, Köln, Mainz, Wiesbaden, Frankfurt, Heidelberg, Karlsruhe, Stuttgart și München. După o primă vizită la Veneția, în 1857, revine aici în 1858 și 1859. În 1860, odată cu îmbunătățirea relațiilor sale cu oficialitățile austriece, se întoarce la Timișoara în calitate de prim notar. Se stabilește la Buziaș, continuînd însă a călători în străinătate. Astfel, între 1865 și 1872 străbate mai toate localitățile renumite ale Italiei. Fiind ales în 1866 subprefect, se întoarce din Italia. Din 1871 pînă în 1889 este prefect al județului Timiș, iar

¹ Arhivele Statului din Timișoara, fond 131 (Sigismund Ormos). Toate documentele inedite publicate sau citate în studiul de față se păstrează în acest fond. În trimerile noastre ne mărginim a indica, pentru această categorie de documente,

numărul dosarului și paginația.

² Sigismund Ormos, *Viszamelekezések* (Amintiri), III, Timișoara, Magyar Testvéreknel, 1888, p. 6–7.



Fig. 1. — Béla Vizkelety, Portretul lui Sigismund Ormos. 1856. Acuarelă (Timișoara, Muzeul Banatului).

(Date privitoare la istoria artei)⁵, cuprinzând descrierea Galeriei Belvedere de la Viena, precum și o istorie a « regenerării » artei germane datorate lui Peter Cornelius și grupului « nazareenilor », ca și unor artiști ca Moritz von Schwind, Karl Schorn și Wilhelm von Kaulbach, în care vedea adevărați « eliberatori » ai artei de « manierism ». Între 1860 și 1863 apar

³ Acest succint excurs biografic se întemeiază în cea mai mare parte pe o autobiografie manuscrisă a lui Ormos datată 11 martie 1889 (dos. 39, f. 5, 6 și 8). Același dosar cuprinde la fila 7 o bibliografie a lucrărilor referitoare la Ormos, din care le menționăm pe cele mai importante: Ormos Zsigmond, *Temes vármegye főispánjának beiktatási emléke* (Amintirea instalării prefectului județului Timiș, Sigismund Ormos), Timișoara, Nyomtatott Dienes K. könyvnyomdájában, 1871; *Magyar irok névtára, Eletrajzi és könyvészeti adatok gyűjteménye* (Dicționarul scriitorilor maghiari), Pozsony, 1876, editat de Károly Moenich și Dr. Sándor Vutkovich; *Országgyűlési Almanach* (Almanahul Parlamentului), 1887, editat de Dr. Sándor Halász, Budapesta, 1887, p. 108—109; *Volks- und Hauskalender für Süd-Ungarn*, Timișoara, 1884; *Magyar Lexikon* (Lexiconul maghiar), XIII, Budapesta, editura Wilkens și Waidl, p. 211—212; Ormos Zsigmond, în *Vasárnapi Ujság* (Ziarul de duminică), Pesta, 25 august, 1872. În 1883 apare la Timișoara, cu prilejul aniversării a 70 de ani de la nașterea lui Sigismund Ormos, un volum omagial, *Ormos Zsigmond Emlékkönyv*, 104 p., reunind mai multe contribuții privitoare la activitatea sa de om politic (Miklos Löwy, p. 41—49), de scriitor (Dr. I. Ferenczy, p. 49—59), de colecționar (Árpád Varjassy, p. 85—104) etc. O altă lucrare de oarecare însemnătate despre viața și activitatea lui Ormos publică la Timișoara, în 1895,

din 1875 și al orașului Timișoara. În 1874 călătorește prin Ardeal, în 1878 pleacă la Paris pentru a vizita Expoziția universală, iar în 1879 îl aflăm în București. Vizitează pentru ultima oară Veneția în 1883, iar Dresda în 1884. Moare la 18 noiembrie 1894³.

Sigismund Ormos a desfășurat o multiplă activitate literară și științifică, mai ales în domeniul arheologiei, fiind în același istoriografiei artistice maghiare autorul unor lucrări de pionierat⁴. Dintre publicațiile sale în volum, devenite adevărate rarități bibliografice sau răspândite în presa vremii, putând fi însă consultate sub formă de tăieturi în fondul său documentar de la arhivele din Timișoara, unde se păstrează de altfel manuscritele majorității lucrărilor sale tipărite sau rămase inedite, menționăm câteva scrieri mai însemnate, care deși nu depășesc, cu rare excepții, nivelul unor oneste compilații, dovedesc cunoașterea stadiului cercetării subiectelor. Contactul său îndelungat cu muzeele și monumentele asigură scrierilor sale o bază fermă, aceeași seriozitate vădindu-se și în analizele pe care le-a consacrat unor artiști contemporani.

În 1859 apare, astfel, la Budapesta lucrarea *Adatok a művészet történetéhez*

István Patzner, *Idősb Ormos Zsigmond emlékezete* (Amintirea lui Sigismund Ormos senior), 40 p., lucrare apărută și în *Történelmi és Régészeti Ertesítő* (Buletin de istorie și arheologie), XI, 1895, serie nouă, fasc. 4, p. 83—116.

⁴ Într-un studiu de sinteză schițând evoluția istoriografiei de artă maghiare pînă în 1945, se afirmă că Gyula Pasteiner este primul autor maghiar al unui manual de artă universală, *A régi művészetek mai állása* (Situația de astăzi a artelor vechi), Budapesta, 1875; cf. Ana Zador, *A magyar művészettörténeti tudomány vázlatja 1945-ig* (Schiță asupra istoriei istoriografiei de artă maghiare), în *A magyar művészettörténeti munkaközösség Evkönyve*, 1951 (Anuarul colectivului maghiar de istoria artei), Budapesta, 1952, p. 39, nota 35. O serie de lucrări ale lui Ormos, nemenționate în acest studiu, sînt însă cu mult anterioare. Eruditul timișorean, cu tot caracterul vetust al scrierilor sale, a premers în multe privințe dezvoltării ulterioare a istoriografiei de artă maghiare. În studiul citat se arată de asemenea că influența lui Burckhardt, care ar fi înzestrat pe istoricii de artă maghiari din a doua jumătate a secolului trecut cu o mai mare rigoare metodologică, s-a făcut prea puțin simțită (*op. cit.*, p. 18). Ormos consulta însă în mod curent lucrările fundamentale ale lui Burckhardt (vezi mai jos, nota 10), avîndu-le cu sine în cursul peregrinărilor sale din Italia. Vezi și nota 6.

⁵ Ms. la Arhivele statului din Timișoara, dos. 124.

la Budapesta șase volume de *Amintiri de călătorie* (Utazási Emlékek), rezultând din călătoriile sale prin Germania, ce i-au prilejuit descrierea unor importante galerii de artă, ocupație preferată a lui Ormos. Fiind ales membru corespondent al Academiei de științe maghiare, Ormos rostește în 1862 comunicarea *Biografia lui Peter Cornelius* (apărută în *Akadémiái Ertesitő* (Buletin academic), 1862, vol. II)⁶. O lucrare de o maximă utilitate pentru istoricul actualei colecții a Muzeului de arte frumoase din Budapesta este *A herczeg Esterházy képtár műtörténelmi leirása* (Descrierea Galeriei de artă a prințului Esterházy)⁷. În 1866 apar în mai multe numere din *Pesti Naplo* (Jurnal budapestan) foiletoanele lui Ormos privind Italia, unde încercînd să găsească explicația decăderii artei italiene, schițează cîteva judicioase observații: « Noțiunea frumosului este relativă [...]. Gustul oamenilor se schimbă după epoci, și moda generală se manifestă în toate ramurile artei, în artele frumoase mai ales; artiștii plastici sînt sub influența publicului amator mai mult decît poezii și muzicienii »⁸. Ormos a scris și două monografii istorice apărute în anii 1867 și 1872 [vezi *Anexa I*, 3, nota 9]*, însă încoronarea acestei bogate activități, sumar rezumate de noi, o constituie cele trei volume de *Amintiri* (I, *Veneția*; II, *Jan Kupeczky*; III, *Catalogul colecțiilor de artă*)⁹. Aflăm aici, în primul volum, o serie de reflecții asupra artei italiene, precum și confruntarea unor întinse lecturi¹⁰ cu operele examinate direct; în volumul al doilea, una dintre primele cercetări amănunțite asupra activității lui Kupeczky; volumul al treilea este catalogul critic al colecției sale, integrată astăzi în patrimoniul Muzeului Banatului din Timișoara.

Nu mai puțin meritorie a fost strădania lui Ormos de a înjgheba un muzeu și o societate de istorie și arheologie, menite să încurajeze interesul pentru artă și istorie, contribuind astfel la progresul vieții artistice și științifice bănățene. Muzeul a luat ființă în 1872, la un an de la instalarea ca prefect a lui Sigismund Ormos. La 25 iulie 1872 avu loc ședința de constituire a unei societăți de istorie și arheologie sub președinția sa. În 1875 apare *Történelmi és Régészeti Ertesitő* (Buletin de istorie și arheologie), revista societății și a muzeului, acesta din urmă devenind accesibil publicului în 1891. Sigismund Ormos lasă apoi prin testament colecțiile sale muzeului, unde se întemeiază astfel secția de arte frumoase¹¹. Este interesant de menționat pentru profilul de colecționar al lui Ormos faptul că el s-a călăuzit în descrierea colecției sale după catalogul Galeriei contelui Adolf Friedrich Schack din München¹².

Pentru o mai bună cunoaștere a personalității lui Ormos, o rapidă semnalare a legăturilor sale cu unii oameni de cultură români este de asemenea necesară. Astfel, în 1879 el întreprinde o călătorie la București, publicîndu-și apoi impresiile într-o broșură¹³, necunoscută, după știința noastră, cercetătorilor trecutului societății românești din acea perioadă. Însemnările sale cuprind informații prețioase privind cultura românească. Este relatată astfel

⁶ Există și o ediție germană a acestei comunicări: Peter von Cornelius und seine Stellung zur modernen deutschen Kunst. Antrittsrede gehalten zu Pest am 16. Juni 1862 in der Sections-sitzung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften von ihrem correspondierenden Mitgliede Siegmund von Ormos. Aus dem Ungarischen übersetzt und durch eine übersichtliche Betrachtung über die ungarische nationale Kunst und Kunstwissenschaft eingeleitet von K. M. Kertbény. Nebst einem kurzen Vorwort für den deutschen Leser von Dr. Max Schasler, Redacteur der Deutschen Kunst Zeitung Die Dioscuren, Berlin, Nicolaischer Verlagshandlung, 1866. Károly Kertbény (1824—1882), cunoscut traducător și bibliograf, contribuie în lunga prefață-studiu care însoțește această traducere la situarea lui Ormos în evoluția istoriografiei maghiare de artă (p. V—XL). Astfel este citat (p. XXVII) Daniel Novák, autor al unui lexicon al artiștilor străini (1835).

⁷ Pesta, 1864. Ms. la Arhivele statului din Timișoara, dos. 122.

⁸ *Pesti Naplo* (Jurnal budapestan), nr. 273, 28 noiembrie 1866 (dos. 135, f. 3).

* Cifrele indicate în paranteze drepte, atît în text, cît și în note, trimit la anexele studiului de față: I. Scrisorile lui Munkácsy, 1863—1875; II. *Fragmente din jurnalele și însem-*

nările lui Sigismund Ormos, 1874—1882; III. Fragmente din scrisorile lui Elek Szamosy către Sigismund Ormos, 1862—1885.

⁹ Ormos Zsigmond, *Viszaemlékezések*, I, *Velence, Temesvárott*, Magyar Testvérek Nyomdájában, 1885; II, *Kupeczky János mint ember és művész*, 1888 și III, *Gyűjteményeim*, 1888.

¹⁰ În călătoriile sale în Italia, Ormos ducea cu sine o seamă de cărți de specialitate spre a-și verifica și orienta impresiile culese prin cercetarea operelor și monumentelor: Burckhardt, *Der Cicerone* și *Die Kultur der Renaissance in Italien*; Hermann Grimm, *Michelangelo*; Oskar Mothes, *Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs*, Leipzig, 1860, și chiar lucrări mai vechi ca Ridolfi, *Le meraviglie dell' arte*, Padova, ed. a II-a, 1835 (Ormos, *op. cit.*, I, p. 38—40).

¹¹ Cf. István Berkeszi, *A délmagyarországi Történelmi és Régészeti Múzeum, Temesvárott* (Muzeul de istorie și arheologie din Ungaria de Sud), în *Muzeumi és Könyvtári Ertesitő*, II, 1908, fasc. 4, p. 198—212; vezi și Stela Radu, *Din istoricul colecției de artă din Timișoara*, în *Sesiunea de comunicări științifice a muzeelor de artă*, februarie 1968, p. 86—91.

¹² Cf. Ormos, *op. cit.*, I, p. 1.

¹³ Ormos Zsigmond, *Kirandulás Romániába*, Tanulmány, Timișoara, 1880, 54 p.

Kirándulás Romániába.

TANULMÁNY.

Irta: Ormós Zsigmond.

Temesvár 1880.
Magyar Testvérek nyomdája.

Fig. 2. — Sigismund Ormos, *Excursie în România*, Timișoara, 1880. Pagina de titlu.

mai multe piese aparținând unor epoci mai recente ale artei franceze și germane, de asemenea câteva picturi de Grigorescu și de peisagistul Stănescu [Stăncescu?]. În afară de acestea mi-au rămas în minte numele lui Kaulbach cel Tânăr și al lui Piloty [...]. Apoi dl. Kogălniceanu m-a condus într-o galerie specială, aflată în grădină [...]. Pereții erau acoperiți de picturi [...]. Se întâlnesc în galerie [sa] nume ca Bellini, Veronese, Tișian, Jacopo Bassano, iar dintre flamanzi Ostade, Brouwer, Wouwermann etc.»¹⁸. Ormos își încheie considerațiile relevând valoarea artistică a galeriei lui Kogălniceanu îndeosebi în ce privește operele vechilor maeștri germani. Un prieten intim din tinerețe al lui Ormos era pitarul George Cantacuzino din București, cu care a întreținut o întinsă corespondență în anii 1839—1840¹⁹.

(p. 18—21) o întâlnire cu pictorul Carol Popp de Szathmary, prieten al lui Ormos¹⁴, «venit la Giurgiu cu ocazia târgului pentru a desena după natură». Acesta îl însoțește la București, dându-i lămuriri asupra realităților sociale și economice ale țării. Ormos vizitează Biblioteca Academiei, fiind condus de August Treboniu Laurian, «un domn în vîrstă, firav, cu barba și părul cărunte», care-i prezintă colecțiile bibliotecii numărînd 40 000 de volume (p. 31). Dorește să-l cunoască personal pe D. A. Sturdza, «creatorul numismaticii moldo-valahe», cu care corespundea în chestiuni privind acest domeniu¹⁵, și-i dăruiește o monedă de la Mircea cel Bătrîn (p. 44—45). Dintre colecționarii bucureșteni, Ormos evocă pitoreasca personalitate a colonelului Pappazoglu¹⁶, despre a cărui colecție scrie: «e aproape imposibil să menționezi toate obiectele pe care le-a îngrămădit dl. Pappazoglu în pavilioanele sale. Ceramică, sculptură, figuri de bronz, țeșături vechi etc., monede, pietre gravate, bijuterii, arme, sînt reprezentate aproape toate ramurile arheologiei» (p. 42). Colecția Kogălniceanu¹⁷ se bucură din partea sa de o atenție deosebită (p. 47—49): «Dl. Ministru Kogălniceanu, un bărbat de statură mijlocie și voinic, în vîrstă de vreo 50 de ani [...], cînd a înțeles scopul vizitei mele mi-a arătat picturile așezate în locuința sa, cele

¹⁴ Cunoștința lor datează din 1875, cînd Ormos contribuise la organizarea unei expoziții a lui Szathmary la Timișoara (cf. ms. lui Ormos cu însemnări din 1875—1876, dos. 17, f. 41).

¹⁵ Două scrisori de la D. A. Sturdza, din 1877, în dos. 238.

¹⁶ Vezi Muzeul Papazoglu, București, 1865.

¹⁷ Operele pe care le-a putut vedea Ormos cu prilejul vizitei sale la București figurează în parte în publicația *Die Gemälde-Sammlung Sr. Excellenz des Ministers a. A. Michael von Kogalniceanu in Bukarest. Versteigerung in Köln, den 9. und 10. December 1887 durch I. M. Heberle (H. Lempertz, Söhne), Köln, 1887, I. S. Steven'sche Buchdruckerei, 30 p.*

vezi și Petre Oprea, *Mihail Kogălniceanu colecționar de artă*, în *Omagiu lui Petre Constantinescu-Iași*, București, 1965, p. 670—671.

¹⁸ Ormos a văzut desigur și cele patru tablouri de Bartholomaeus Zeitblom, care i-au aparținut lui Kogălniceanu (astăzi la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România). Asupra acestor tablouri vezi și Marin Simionescu-Rimniceanu, *Cîteva tablouri din vechea școală germană în muzeul nostru național de antichități*, în *Necesitatea frumuseții*, [București], 1915, p. 79—80.

¹⁹ La Arhivele statului din Timișoara se găsesc 40 de scrisori în limba franceză ale lui George Cantacuzino (dos. 224, fasc. 1, 20 file).

Acțiunea unuia dintre romanele lui Ormos se petrece în mediul românesc din Banat la sfârșitul secolului al XVIII-lea²⁰.

Acesta era deci omul pe care Munkácsy îl cunoaște în septembrie 1862, când îl vizitează însoțit de primul său maestru, pictorul Elek Szamosy [I, 1, nota 1], și care-l va încuraja ajutându-l să depășească faza grea și plină de ezitări a începuturilor. Munkácsy va scrie mai târziu, referindu-se la această primă întâlnire cu Ormos, în tovărășia lui Szamosy: « Ils me parlaient de toutes les merveilles de l'Italie, en me montrant les gravures de tableaux célèbres. J'ai connu de cette façon des maîtres que je n'ai jamais connu autrement, ni à Venise, ni à Rome, ni même à Paris. Une fois, en me montrant des cartons de Raphaël, Ormos me dit: — J'espère que nous te verrons, un jour, faire de cartons comme ceux-là... Mais toi, plus exact, tu les exécuteras toi-même ! [...] On devine si je me trouvais à l'aise, dans cette atmosphère intellectuelle. Je respirai enfin ! »²¹. Dar înainte de a trece la relațiile dintre Ormos și Munkácsy sîntem datori să-l prezentăm pe pictorul Elek Szamosy, care a avut un rol decisiv în orientarea lui Munkácsy către artă, fiind de fapt descoperitorul său. Lui i se adresează de altfel prima scrisoare [I, 1] din seria de documente relative la pictorul Munkácsy, conservate pentru posteritate prin grija lui Sigismund Ormos, pe care le publicăm. Dincolo de elementele strict biografice (importante mai ales pentru cronologia uceniciei lui Munkácsy), stabilite de noi prin coroborarea unor scrisori ale lui Szamosy cu conținut autobiografic [III, 8, 11] cu restul corespondenței sale cu Ormos [III, 1–7, 9–10] și ținînd seama și de completările acestuia la biografia lui Szamosy (fondul Ormos, dos. 168) — izvoare prezentate de noi în *Anexa I*, 1 și *Anexa III* — să vedem dar cum se manifestă el în raporturile sale cu Ormos și Munkácsy.

Ormos considera întâlnirea sa cu Szamosy în Italia (1857) ca providențială pentru orientarea sa²². Mai târziu, revenind amîndoi din străinătate, Szamosy își va începe peregrinările de la o reședință seniorială la alta, ca modest pictor de portrete și restaurator și va întreține o lungă corespondență cu Ormos, informîndu-l despre evenimentele mai importante din viața sa, adesea dîndu-i sfaturi cu prilejul achiziționării unor tablouri²³ și restaurînd numeroase opere din colecția amatorului timișorean. În posesia lui Ormos au intrat 30 de lucrări ale lui Szamosy (portrete, compoziții, diverse copii)²⁴. Ormos, pe care Szamosy îl numea « Mecena al său », l-a sprijinit pe pictor în repetate rînduri cu ajutoare bănești, acesta trăind într-o continuă nesiguranță, în funcție de hazardul comenzilor. Citind biografia lui Szamosy, observăm amărăciunea ascunsă a nerealizării de sine. În fond, în datele ei exterioare, această biografie ne poate arăta ce-ar fi ajuns Munkácsy dacă nu reușea să se smulgă din condiția de pictor ambulant. Scrisorile lui Szamosy către Ormos [III, 1–7] definesc cu claritate tocmai situația precară a acestor pictori care nu aveau un statut social determinat. Szamosy a întrezărit în tînarul ucenic de tîmplar posibilități care lui i-au lipsit și de aceea îl îndreaptă cu toată energia pe drumul artei. Munkácsy va vorbi întotdeauna cu cel mai profund respect de Szamosy ca inițiator al său în tainele meșteșugului. Iată cum va relata în *Amintirile* sale prima lor întâlnire: « Après avoir examiné mes dessins, il me dit que je pouvais revenir, si cela me plaisait, travailler auprès de lui toute la journée. Imaginez ma joie ! Depuis lors, tout le temps que la fièvre me laissait libre, j'allais travailler, en effet, à côté de mon bienfaiteur. Il s'appelait Szamosy. Pendant qu'il peignait, il m'interrogeait sur toute mon existence. Je lui confiai la crainte que j'avais encore d'être obligé de retourner à l'atelier de menuiserie. — Non, dit-il. Avec les dispositions que je crois apercevoir en vous, vous pouvez devenir autre chose qu'un menuisier. Ces mots furent décisifs dans ma vie »²⁵. Este momentul ce a precedat scrisoarea pe care o publicăm, din 13 februarie 1863, cea mai veche piesă cunoscută în prezent din corespondența lui Munkácsy [I, 1, nota 1], datînd din perioada în care acesta își încheia peregrinările alături de maestrul său, încercînd, deocamdată cu timiditate, să picteze. Tehnica picturii

²⁰ A banya sziklája (Piatra babei), Budapesta, 1858, ap. Andrei Veress, *Bibliografia română-ungară*, III, București, 1935, p. 118.

²¹ Munkácsy, *Souvenirs*, Calman Lévy, Paris, 1897, préface par Boyer d'Agen, p. 262.

²² Ormos, *op. cit.*, I, p. 9.

²³ Vezi scrisorile din 17 februarie și 9 martie 1870 (dos. 238, fasc. 33, f. 23 și 25).

²⁴ Cf. Ormos, *op. cit.*, III, p. 92–105.

²⁵ Munkácsy, *op. cit.*, p. 233–234.

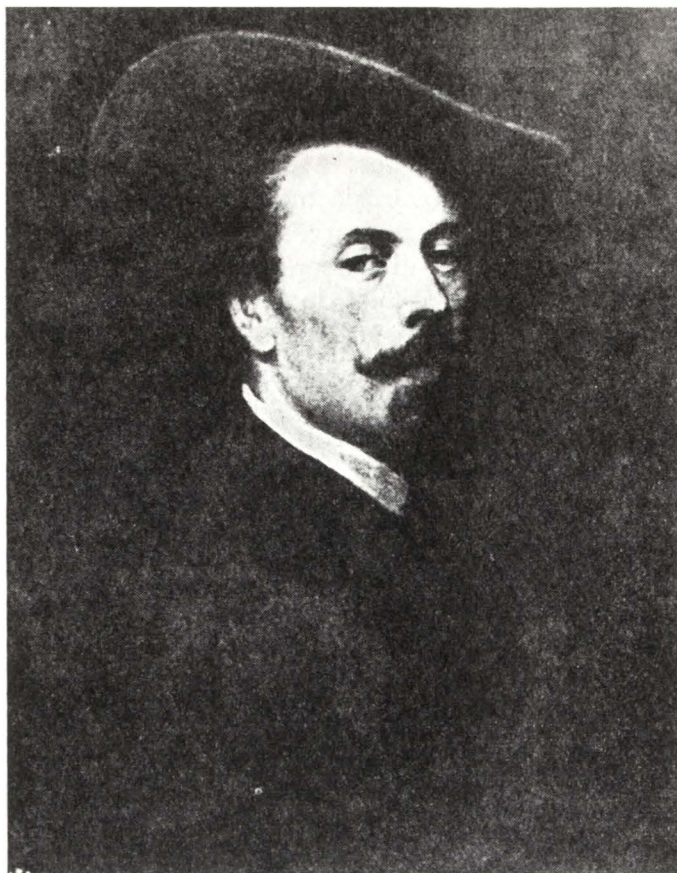


Fig. 3. — Elek Szamosy. Autoportret. (După: F. W. Ilges, M. von Munkácsy, 1899).

în *grisaille* în care-și transpunea desenele cum reiese și din această scrisoare²⁶, ca și din *Amintirile* sale, deriva tot din metoda de lucru a lui Szamosy: « Ce qui me donnait ce courage, c'était la méthode même de Szamosy. N'assurait-il pas qu'il faut finir, en quelque sorte, le tableau en *grisaille*, et le colorier ensuite par de simples glacis? Il prétendait que les anciens maîtres en usaient de la sorte; et peut-être est-ce vrai de quelques-uns. Or, je me disais que, pour faire un tableau en *grisaille*, il faut procéder comme si l'on dessinait au crayon ou au fusain. D'abord, ne point se préoccuper de la couleur; pour colorier la toile, on verra ensuite »²⁷. Adept al concepțiilor academice, Szamosy și-a însușit această tehnică de la Karl Rahl, profesorul său de la Academia din Viena²⁸, spre care se va îndrepta mai târziu și Munkácsy. Scrisoarea către Szamosy din februarie 1863 prezintă un interes deosebit și prin faptul că încă din această fază incipientă a creației sale, Munkácsy manifestă o tendință caracteristică întregii sale opere, potrivit căreia, compoziția odată elaborată mental, modelele erau căutate apoi în funcție de aceasta²⁹.

Este interesant de urmărit cum au evoluat relațiile cu Szamosy mai târziu, când pictorul, ajuns la un renume european, se întorcea din când în când în patrie unde era sărbătorit ca un adevărat « rege al picturii ». În ceea ce-l privește pe Munkácsy, faptele sînt cunoscute: nu a uitat niciodată respectul pe care-l datora lui Szamosy [I, 2, p. 261], l-a vizitat la Oradea în 1874, s-au întîlnit la Budapesta de mai multe ori, iar în 1882, cu prilejul prezentării tabloului *Cristos în fața lui Pilat*, și-a exprimat în mod public recunoștința față de primul său maestru³⁰. A corespondat cu el în continuare (cu întreruperi³¹) și ca ultimă dovadă de grațitudine i-a plătit cheltuielile de înmormîntare³². Fiul lui Szamosy, László, va deveni unul dintre elevii preferați ai lui Munkácsy, acesta chemîndu-l la el potrivit rugămintii fostului său maestru, în octombrie 1887³³. Mai puțin cunoscute erau însă părerile lui Szamosy cu privire la evoluția omului și artistului Munkácsy. Documentele pe care le publicăm aruncă o lumină nouă și asupra acestui aspect, deloc neglijabil, nuanțînd prin caracterul lor de mărturii directe unele exagerări sentimentale ale comentariilor din presa secolului trecut, în legătură cu raporturile dintre Munkácsy și Szamosy. În scrisorile către Ormos, Szamosy accentuează rolul pe care l-a jucat în formația lui Munkácsy (vezi mai ales scrisoarea autobiografică publicată

²⁶ Vezi și scrisoarea din 12 martie 1863 către Szamosy, în *Munkácsy Mihály válogatott levelei* (Scrisori alese ale lui Mihály Munkácsy), ed. Zoltán Farkas, Budapesta, 1952 [citată mai departe M.M.V.L.], p. 17.

²⁷ Munkácsy, *op. cit.*, p. 271–272.

²⁸ Lajos Végvári, *Munkácsy Mihály élete és művei* (Viața și opera lui Mihály Munkácsy), Budapesta, 1958 [citată mai departe Végvári], p. 22 și 57.

²⁹ Végvári, *op. cit.*, p. 23.

³⁰ Vezi ziarul *Nemzet* (Națiunea), 22 aprilie 1888 (dos. 238, fasc. 33, plic 57).

³¹ Vezi scrisoarea lui Munkácsy din 7 noiembrie 1885 de la Paris către Szamosy care era deja bolnav, în M.M.V.L., p. 138.

³² *Nemzet*, 18 mai 1888 (dos. 238, loc. cit.).

³³ *Nemzet*, 22 aprilie 1888 (loc. cit.).



Fig. 4. -- Elek Szamossy, *Ucenicul și pictorul*. 1879. Fotografie după o compoziție pierdută (Timișoara, Muzeul Banatului).

în Anexa III, 11). În 1879, Szamossy a executat lucrarea *Ucenicul și pictorul*, înfățișând retrospectiv momentul în care Munkácsy s-a prezentat în atelierul său. O fotografie a acestei compoziții a trimis-o lui Ormos [III, 10]. Fotografia trimisă lui Ormos este singura mărturie ce ni s-a păstrat cu privire la această operă pe care Szamossy intenționa să o ofere muzeului din Budapesta spre a obține astfel o comandă de la stat. Situația grea în care se afla îl obliga să recurgă la asemenea procedee, exploatând faptul unanim cunoscut că fusese profesorul lui Munkácsy. În scrisoarea din 14 martie Szamossy îl înștiințează pe Ormos despre vizita sa la Budapesta, cu scopul de a-l întâlni pe Munkácsy. Tonul ușor ironic și amar al scrisorii ne îngăduie să bănuim că Szamossy nu privea cu simpatie modul de viață aristocratic al lui Munkácsy. În descrierea tabloului *Cristos în fața lui Pilat* se strecoară și note critice privind însăși creația fostului său discipol. Ochiul avizat al lui Szamossy descoperă greșeli de desen și de colorit, ceea ce nu era lipsit de temei. Într-o altă scrisoare, Szamossy se arată jignit de faptul că Munkácsy, menționând pe fostul maestru într-un articol din 1878, îl numea cu superioritate «ein armer Teufel» [III, 9, nota 1]. Cu același prilej Szamossy precizează însă că Munkácsy i-a adresat o scrisoare în legătură cu acest incident, probabil spre a aplană neînțelegerea. Deși, după cum am văzut, a contribuit decisiv la emanciparea lui Munkácsy din condiția sa de umil meseriaș, dînd un alt sens vieții sale, Szamossy mai tîrziu nu a privit întotdeauna cu detașare marile succese ale lui Munkácsy, care-i aminteau mereu de nerealizarea sa.

Nu mai puțin sinuoase au fost relațiile lui Munkácsy cu Ormos, pe care scrisorile sale, privite în sine, nu le pot lămuri decît în mod unilateral. De aceea am considerat necesar să reproducem în anexa II a studiului de față și însemnările lui Ormos privitoare la pictor. Ar fi fost de dorit desigur să avem la îndemînă și scrisorile lui Ormos către Munkácsy, pentru a reconstitui, în toată complexitatea lor, elementele acestor



Fig. 5. — Mihály Munkácsy, *Autoportret*. 1862. Desen (Timișoara, Muzeul Banatului).

nuanțe, să vedem cum se reflectă figura lui Munkácsy în însemnările lui Ormos. Cu prilejul vizitei la Timișoara din 1874, Munkácsy îi apărea lui Ormos ca un self-made man care, deși nu avusese parte, în prima tinerețe, de o educație sistematică, și-a făurit o strălucită poziție socială datorită talentului său. Este un exemplu ce-i dă prilej lui Ormos să mediteze asupra valorii experienței de viață sau, cum spune el, « a anilor petrecuți pe scena lumii » [II, 2]. Căsnicia lui Munkácsy i se pare foarte echilibrată, soția acestuia îi lasă o bună impresie prin firea ei ce-i apărea atunci naturală și modestă. Mai târziu, în 1878, când Ormos vine la Paris pentru a vizita Expoziția universală,

relații³⁴. Deși nu a publicat nici o lucrare mai întinsă anume consacrată lui Munkácsy, Ormos a păstrat cu grijă (cum a procedat dealtfel și cu documentația privind pe alți artiști) scrisori și tăieturi din presă relative la viața și activitatea pictorului³⁵. La acestea se adaugă în primul rînd schița biografică a lui Munkácsy, consemnată de Ormos la 27 septembrie 1874 [II, 3], cu prilejul vizitei pictorului la Timișoara, însemnările colecționarului relatînd această vizită [II, 1–2], jurnalul său parizian [II, 5–9], important și pentru faptul că Ormos în descrierea atelierului lui Munkácsy relevă două opere necunoscute ale pictorului, un tablou de gen și un portret [II, 8, notele 6 și 7], precum și impresiile sale notate în expozițiile vieneze din 1882 [II, 10].

Am arătat mai sus împrejurările în care s-a desfășurat prima lor întîlnire, în septembrie 1862. Munkácsy a fost acela, se pare, care a inițiat corespondența cu Ormos [II, 6]. Vom încerca să situăm scrisorile lui Munkácsy către Ormos [I, 2–8] în ambianța evoluției artistului, marcînd nuanțele prin care aceste documente îmbogățesc cunoașterea omului și a operei. Înainte însă de a arăta în ce constau aceste

³⁴ Potrivit informațiilor de care dispunem, în Arhiva Galeriei Naționale din Budapesta, unde se păstrează documentația privitoare la Munkácsy, există două scrisori adresate de Ormos pictorului și anume: una din 27 aprilie 1874 (nr. inv. 1932—3162), cealaltă din 29 mai 1874 (nr. inv. 1932—3163). Aceste date ne-au fost comunicate de către Julia Szabó de la Centrul de istoria artei din Budapesta, căreia îi aducem pe această cale mulțumirile noastre. În timp ce studiul de față se afla sub tipar, d-sa ne-a trimis fotocopii după aceste scrisori; asupra lor ne propunem a reveni ulterior.

³⁵ Dintre aceste tăieturi menționăm două importante articole pe care nu le-am întîlnit citate în bibliografia con-

crată pictorului. Unul dintre ele, tăiat dintr-un ziar vienez sau timișorean, pe care Ormos a notat data « 31 octombrie 1878 », și intitulat *Wie Michael Munkácsy Maler wurde*, este o reluare a unui alt articol, din *Neue Züricher Zeitung*, (din seria *Pariser Studien* semnată W. Whl) și relatează la persoana întîii anii de formație ai lui Munkácsy (dos. 117, f. 55), prefigurînd *Amințirile* din 1897 (vezi mai sus, nota 21). Al doilea articol este extras din *Sonntags Blätter* din Timișoara, 22 decembrie 1876, și se intitulează *Aus dem Leben Michael Munkácsy's*, reproducînd o schiță de Balduin Grosser (relatează perioada petrecută la academiile de la Viena și München, precum și primii ani parizieni).

deslușim din însemnările sale, ce dovedesc un fin spirit de observație, un alt Munkácsy, un artist monden, un adevărat *dandy* trăind într-o ambianță fastuoasă. Era primul an al contractului lui Munkácsy cu negustorul Sedelmeyer [II, 8, nota 2], an ce deschide o fază în care pinzele lui, a căror prezentare era abil regizată de Sedelmeyer, se vindeau cu sume fabuloase, Munkácsy fiind sărbătorit ca unul dintre cei mai mari artiști ai secolului. Una dintre scrisorile publicate de noi [I, 7, nota 9] confirmă prestigiul internațional de care se bucura încă din 1874 Munkácsy, care este ales membru de onoare al Academiei din Stockholm. Celebritatea sa se reflectă într-un pasaj din romanul *Bel-Ami* de Maupassant (1885), care face evident aluzie la Munkácsy: « Toute la ville allait voir en ce moment un grand tableau du peintre hongrois Karl Marcovitch, exposé chez l'expert Jacques Curoble et représentant *Le Christ marchant sur les flots*. Les critiques d'art enthousiasmés déclaraient cette toile le plus magnifique chef-d'œuvre du siècle [. . .]. C'était bien là l'œuvre puissante et inattendue d'un maître, une de ces œuvres qui bouleversent la pensée et vous laissent du rêve pour des années. Les gens qui regardaient cela demeuraient d'abord silencieux puis s'en allaient songeurs et ne parlaient qu'ensuite de la valeur de la peinture »³⁶. Puritanul Ormos care a ezitat să-l viziteze pe Munkácsy [II, 6], motivînd că acesta încetase de a-i mai scrie după vizita sa la Timișoara, rămîne consternat de modul de viață al « franțuzitului » pictor [II, 8]. Végvári caracterizează excelent acest aspect observat de Ormos: « Situația sa era complicată, poziția sa socială, ambițiile soției, setea sa de glorie, dorința de succes continuu în care, în afară de teama apăsătoare a [eventualității unui] declin, a jucat un anume rol și faptul că ținea să-și justifice succesele și renumele și în fața colegilor maghiari, deoarece pentru păstrarea încrederii în sine avea nevoie și de recunoașterea celor din țară »³⁷.

Care era însă părerea amatorului de artă Ormos despre lucrările lui Munkácsy ? Într-un articol din 1877, apărut în ziarul *Pesti Naplo*, se formulau cîteva aprecieri critice cu privire la picturile lui Munkácsy. Autorul (pe care, după stil, credem că nu greșim identificîndu-l cu Ormos) scria: « Cu toată admirația pentru geniul lui Munkácsy, trebuie să mărturisim — deși sîntem prietenul său — că veșnicul său colorit negru-cenușiu [remarcat de Ormos și cu prilejul vizitei de la Paris, în aceiași termeni ; cf. II, 5] și desenul lui imperfect în detalii, pe care execuția sa, uniformizînd totul, nu le poate ascunde cunoscătorului, sînt lipsuri care scad esențial plăcerea de a admira grupurile sale luate din viață, mișcările și capetele [. . .] »³⁸. La o expoziție a Kunstverein-ului vienez din 1882, nu-i plac peisajele lui Munkácsy, dar găsește în schimb uluitor prin «pregnanța plastică a figurilor» marele tablou *Cristos în fața lui Pilat* [II, 10]. Deși posteritatea n-a confirmat judecata lui Ormos în ce privește peisajele (ar fi poate excesiv să-i cerem să fi apreciat calități care nici în concepția lui Munkácsy nu erau pe primul plan), poziția sa față de opera



Fig. 6. — Mihály Munkácsy în 1863. Fotografie.

³⁶ Pasajul, ecou evident al evenimentului pe care l-a constituit în 1881 expunerea tabloului lui Munkácsy, *Cristos în fața lui Pilat*, este citat după Didier Rozsaffy, *La peinture hongroise au XIX^e siècle. Michel Munkácsy (1844–1900)*, în *Gazette des Beaux-Arts*, aprilie 1927, p. 227.

³⁷ Végvári, *op. cit.*, p. 175.

³⁸ *Pesti Naplo*, 29 noiembrie 1877 (dos. 221, f. 1).



Fig. 7. — Mihály Munkácsy în 1870. Fotografie.

lui Munkácsy este aceea a unui cunosător lucid, format la școala capodoprelor Renașterii, nealunecînd pe panta comentariilor apologetice, adesea întîlnite în presa vremii, și dovedind o reală independență critică.

Înainte de a trece la examinarea scrisorilor lui Munkácsy sînt necesare cîteva considerații asupra schiței biografice a artistului întocmite de Ormos [II, 3], mai ales întrucît aceasta precede cronologic scrisorile în cauză. La o lectură superficială această biografie poate apărea ca o înșirare de anecdote. Confruntînd-o cu izvoarele cele mai diverse, am constatat însă că ea rezistă aproape în întregime, completînd chiar, în chip fericit, unele episoade obscure sau indirect cunoscute, ceea ce ne determină să o considerăm un izvor de mare însemnătate³⁹. Se completează astfel cu elemente noi datele cunoscute pînă acum asupra perioadei petrecute de Munkácsy ca elev al Academiei de arte din Viena, îndeosebi cele privind raporturile sale cu Karl Rahl și cu colegii săi de atelier [II, 3, nota 1]. De

asemenea se lămurește un aspect insuficient cunoscut din perioada mîuncheneză a pictorului, acela al relațiilor cu Karl von Piloty. Întrucît lui Piloty nu i-au plăcut desenele lui Munkácsy [II, 3, nota 3], acesta a renunțat la proiectul de a deveni discipolul său, cum dorise inițial, la îndemnul unor prieteni. Nici la Düsseldorf, unde rămîne între 1868 și 1872, cum arată același izvor, confirmînd afirmațiile anterioare, nu s-a bucurat de la început de prețuirea profesorului Ludwig Knaus. Acesta și-a schimbat însă atitudinea la vederea formei finale a tabloului *Ultima zi a unui condamnat*, înainte ca această operă să fie premiată la Salonul din Paris în 1870 [II, 3, nota 5]. Asupra împrejurărilor în care i-a fost acordată lui Munkácsy medalia de aur la Salonul din Paris, biografia întocmită de Ormos aduce unele completări [II, 3, notele 6 și 7]. Tot aici este relatat pe larg episodul chemării lui Munkácsy ca profesor la Weimar, precizîndu-se natura contractului pe care l-a semnat și modul în care acesta a reușit să demisioneze dintr-o funcție străină de aspirațiile sale, printr-o scrisoare politicoasă către principele de Weimar [II, 3, nota 8]. Tocmai această perioadă esențială pentru cristalizarea personalității artistice a lui Munkácsy este mai puțin cunoscută, datorită lacunelor și contradicțiilor din izvoarele folosite de cercetătorii lui Munkácsy. Să examinăm dar scrisorile lui Munkácsy către Ormos, dintre care unele, prin precizia cu care ne informează asupra felului de a fi al lui Munkácsy, precum și asupra unor momente importante ale biografiei sale, merită să-și afle locul în viitoarele ediții ale corespondenței pictorului.

Scrisorile lui Munkácsy către Ormos datînd din 1874 și 1875 aparțin unei perioade fecunde și în același timp pline de frămîntări interioare, aceea a primilor săi ani parizieni. Așa cum putem preciza acum cu certitudine, potrivit unei afirmații a artistului [I, 3, nota 12], Munkácsy s-a stabilit la Paris în ianuarie 1872. După marele său succes din 1870 cînd, tînr artist necunoscut, trimițîndu-și tabloul de la Düsseldorf, cîștigase medalia de aur la Salonul din Paris, a urmat pentru Munkácsy, în mod paradoxal, o fază critică de chinuitoare

³⁹ O autobiografie a pictorului din 1869, inserată într-o scrisoare a sa trimisă din Düsseldorf lui Antal Ligeti, este

extrem de sumară, punctînd doar principalele evenimente ale vieții sale de pînă atunci (M.M.V.L., p. 55—56).

neîncredere în forțele proprii, cu repercusiuni aproape tragice: « Eu consider că e mult mai greu să-ți consolidezi renumele decât să-l câștigi [...]. Nici eu nu știu cum am ajuns [...] la o poziție pe care acum câteva luni nici nu îndrăzneam s-o vizez [...]. Dar acum întâmplarea norocoasă, adică norocul întâmplător vor trebui extinse la o întreagă viață, ceea ce necesită eforturi supreme. Și o voi face, pentru că prăbușirea îmi stă în față ca un monstru uriaș care-mi tulbură visele [...] », scria el în 1870 ⁴⁰. În pătrunzătoarea sa analiză consacrată lui Munkácsy, Géza Perneczky observă că « în acest moment s-a hotărât soarta lui Munkácsy, cariera sa artistică, și această cotitură a determinat în el întâlnirea între stadii de cultură ce păreau incompatibile [acela al culturii pe care și-o însușise pînă atunci, și cel la care se simțea dator să aspire, nn.]. S-ar putea ca Munkácsy, care fusese deja o dată la Paris la 23 de ani [în 1867], să fi simțit el însuși că tabloul *Ultima zi a unui condamnat* nu l-a dus la un [adevărat] succes mondial, ci doar pe o treaptă necesară depășirii acestei enorme deosebiri de stadii culturale, de unde urma să se dezvolte mai departe. Dar această treaptă era confirmată pe neașteptate de Paris, de medalia de aur, iar pe tînărul artist l-a împiedicat tocmai cultura sa insuficientă de a recunoaște faptul că acordarea medaliilor de aur ale Salonului nu concorda neapărat cu adevărata lume de valori a artei franceze » ⁴¹. Este interesant de remarcat că Munkácsy, cu prilejul vizitei sale la Timișoara, i-a vorbit lui Ormos de această criză, de distrugerea unor tablouri și de nemulțumirea sa, conflictele sale interioare atenuându-se apoi la Colpach [II, 1]. În scrisoarea din 3 iulie 1874 [I, 3], el relatează tocmai împrejurările în care i-a cunoscut pe soții de Marches, vizita sa la Colpach și proiectata sa căsătorie cu Cécile Papier, văduva baronului decedat între timp. Pînă acum aceste fapte erau cunoscute doar în versiunea soției lui Munkácsy [I, 3, nota 11]. Relatările diferă în câteva puncte, însă ambele ascund de fapt situația tragică de atunci a lui Munkácsy, aflat în pragul sinuciderii. La Colpach a încercat chiar să se sinucidă ⁴², ca apoi să-și revină și să-și recapete dorul de viață [I, 3, nota 13]. Végvári presupune că dragostea crescîndă a artistului față de soția lui de Marches ar fi contribuit de asemenea la această criză, datorită conflictului ivit între dragoste și îndatoririle prin care se simțea legat ca om de onoare și ca oaspete al baronului. În orice caz, la Colpach echilibrul artistului se restabilește. După căsătoria sa cu văduva baronului, căreia îi datora acum sprijinul de care avea atîta nevoie, el pleacă în Ungaria și din acest timp datează două scurte scrisori din septembrie 1874, una de la Budapesta, cealaltă de la Békéscsaba [I, 4, 5], ce preced vizita sa la Timișoara. Cea de-a șaptea scrisoare pe care o publicăm, din 20 decembrie 1874, este interesantă prin imaginea pe care o oferă asupra societății pariziene ce l-a îmbrățișat pe Munkácsy. Într-o scrisoare anterioară,



Fig. 8. — Mihály Munkácsy, *Portretul baroanei de Marches*. 1872 (locul de păstrare necunoscut).

⁴⁰ Scrisoare de la Düsseldorf către Antal Ligeti, din 1870 (M.M.V.L., p. 67–68).

⁴¹ Perneczky, *Munkácsy*, Budapesta, 1970, p. 6 [citât mai departe: Perneczky].

⁴² W. F. Ilges, *M. von Munkácsy, Knackfuss Künstler Monographien*, Bielefeld și Leipzig, 1899 [citât mai departe: Ilges], p. 53.

din 23 octombrie 1874 [I, 6], pictorul spunea: într-adevăr am plecat cu amintiri plăcute din patria mea care acum e atât de departe de mine. Dar nu am dreptul să mă plîng, căci și aici sînt acasă și chiar în împrejurări agreabile. Mă cuprinde însă un sentiment ciudat cînd mă gîndesc că aici [în Franța] sînt acasă! Aici unde pînă acum mă manifestam ca oaspete; dar cu acest sentiment [că în Franța mă aflu acasă] mă voi obișnui repede». Sînt cuvinte ce definesc starea de spirit a artistului în acest moment de răscruce al carierei sale, nostalgica dar în același timp hotărîta sa despărțire de trecut. Este de presupus că încă din această perioadă soția lui Munkácsy îl îndemna pe artist către viața mondenă și luxoasă pe care o vor duce după construirea somptuoasei lor locuințe din rue Legendre ce avea să fie frecventată de atîtea dintre celebritățile timpului. Dar, pentru a fi obiectivi, aceste aspirații nu pot fi puse exclusiv pe seama soției sale: « Munkácsy ținea la semnele exterioare ale succesului social — scrie Perneczky — cu teama îngrijorată a omului care venea foarte de jos și de aceea nu-și dădea seama că a beneficia mai puțin de un astfel de succes ar fi însemnat poate mai mult »⁴³. Un pasaj dintr-o ultimă scrisoare (25 ianuarie 1875: I, 8), în care pictorul se arată dezgustat de seratele ce-i sleiau puterile, aduce mărturia unor momente de acută luciditate. Din alte izvoare se deduce că, la cîțiva ani după căsătorie, Munkácsy descoperi treptat că dacă soția sa era o ființă cu calități de ordin practic, care l-a ajutat poate să ajungă celebru, ea nu a contribuit în schimb la îmbogățirea vieții sale spirituale. Păstrînd legăturile cu tovarăsa sa de viață în cadrul unor aparențe cordiale, Munkácsy își va găsi totuși idealul feminin în soția pictorului Chaplin⁴⁴, căreia îi va adresa scrisorile autobiografice constituind cunoscutul volum intitulat *Souvenirs*. Ormos va fi scandalizat de evoluția acestei căsătorii [II, 8], constatînd că de fapt nu avea cine să-l îngrijească pe Munkácsy. Nu ne propunem să precizăm aici în detaliu rolul soției lui Munkácsy în cariera sa artistică, deoarece pe de o parte nu se reflectă în documentele pe care le publicăm, iar pe de altă parte acest rol oferă încă prilejul unor dispute în literatura de specialitate maghiară⁴⁵.

Scrisoarea lui Munkácsy din 25 ianuarie 1875 [I, 8] cuprinde de asemenea o mărturie emoționantă asupra atitudinii sale față de valorile umane și artistice care se îmbinau în chipul cel mai fericit în personalitatea lui Corot. « Admir în el tot atât de mult pe om, cît și pe artist », spunea Munkácsy în această scrisoare. Exegeții operei lui Munkácsy au relevat « tonurile stinse, gri-verzui » din unele peisaje ale pictorului maghiar, vădînd o apropiere de viziunea lui Corot⁴⁶. În aceeași scrisoare aflăm și o curioasă caracterizare a lui Millet: « Picta subiecte de gen, avea multă simțire pentru subiectele intime, pe care însă le trata cu o neobișnuită stîngăcie » [I, 8], caracterizare ce constituie, ca de altfel și în cazul lui Corot, probabil unicul document ce emană direct de la Munkácsy, exprimînd opiniile sale asupra acestor mari artiști.

În ce privește aprecierea lucrărilor menționate de Munkácsy în scrisorile de care ne-am ocupat, părerile criticii sînt împărțite. Fără pretenții de originalitate, pornind de la cronicile pariziene contemporane și trecînd prin principalele comentarii moderne, vom încerca să schițăm cîteva caracteristici ale acestor tablouri de gen. Este vorba de *La Muntele de pietate* și de *Vagabonzi noaptea* (*Les Rôdeurs de nuit*), expuse la Salonul din 1874, precum și de *Eroul satului* expus la cel din 1875. Pe lîngă cronicile citate de Végvári, am consultat articole apărute în *Le Monde illustré*, *L'Illustration*, *La Vie parisienne* și *L'Art*. Castagnary, cu marea sa autoritate, dă tonul acestor cronici, oferind cîteva admirabile analize ale tablourilor lui Munkácsy, analize ce nu și-au pierdut actualitatea: « Des deux tableaux du Hongrois Munkácsy, celui que je préfère est le *Mont de Piété*, où l'abus du noir est moins sensible que dans *Les Rôdeurs de nuit*. La composition sent un peu l'arrangement, l'auteur s'étant préoccupé de réunir en un même groupe les différentes variétés de misères sociales qui ont recours a l'emprunt sur gages [...]. Quelques-uns de ces types sont saisis et rendus avec une puissance de vérité incomparable

⁴³ Perneczky, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁴ Végvári, *op. cit.*, p. 142.

⁴⁵ « Rolul soției lui Munkácsy trebuie revizuit în multe privințe », scrie Végvári, *op. cit.*, p. 181. Vezi și Zoltán Farcaș, *Autour de Mihály, Munkacsy*, în *Bulletin de la Galerie Nationale*

Hongroise, III, 1961, p. 39—40.

⁴⁶ Ana Kelp, *A XIX századi magyar festészet viszonya a francia festészethez* (Relațiile picturii maghiare din secolul al XIX-lea cu pictura franceză), Budapesta, 1928; vezi și Végvári, *op. cit.*, p. 161 și 267.

[...]. C'est un morceau achevé en son genre, et qui, comme un sommet réussi, vaut tout un long poème de douleurs. Deux reproches peuvent être faits à l'auteur du *Mont de Piété*. Au point de vue moral, il se préoccupe un peu trop de Knaus; au point de vue matériel, un peu trop de Ribot» (subl. n.). Iată două observații capitale care situează în epocă pictura de gen a lui Munkácsy⁴⁷. Criticul revistei *L'Illustration*, în cronică asupra Salonului din 1874, grupează o întreagă categorie de colorişti care se întîlnesc sub semnul tutelar al lui Ribot. Lui Munkácsy, care face parte dintre aceştia, îi sînt relevate însă unele note specifice: « M. Munkácsy, lui aussi aime le noir, mais son noir n'est plus que du brun plus ou moins foncé et si l'on peut reprocher à tous ses tableaux ce ton général qui leur donne un caractère d'uniformité voulue, du moins faut-il reconnaître qu'il s'applique à composer des scènes intéressantes [...]. Ses *Rôdeurs de nuit* notamment sont pleins d'expression, les types en sont observés avec soin et rendus avec une scrupuleuse, trop scrupuleuse peut-être, exactitude »⁴⁸. Comentatorii sînt de acord în a-i reproşa lui Munkácsy tonalitatea sumbră a tablourilor sale, care este dealtfel atît de izbitoare, încît referirea la ea nu lipseşte aproape din nici un text despre Munkácsy, de la simplele descrieri de opere pînă la monografii şi la sintezele consacrate picturii secolului al XIX-lea⁴⁹. Astfel, Olivier Merson scria în *Le Monde illustré*: « Quant au *Mont de Piété* et aux *Rôdeurs de nuit* de M. Munkácsy, peintre d'une incontestable valeur, sérieux et bien doué, je trouve que l'auteur y fait un regrettable abus de notes obscures et sourdes de la palette [...] »⁵⁰. Unii considerau însă că Munkácsy a realizat în aceste două lucrări progrese, luminîndu-şi paleta: « Nous devons aussi constater un réel progrès dans le talent de M. Munkácsy; lorsque celui-ci se sera décidé à sortir définitivement de la cave où il avait commencé à peindre, lorsqu'il consentira à mettre ses personnages dans la bonne lumière du bon Dieu, il occupera une place très distinguée parmi les peintres les plus sincères de notre temps. Son *Mont de Piété* nous plaît médiocrement, mais ses *Rôdeurs de nuit*, malgré cet étrange artifice d'éclairage qui mélange dans les mêmes cadres [...] l'éclat du jour et l'obscurité de la nuit, sont une œuvre vigoureuse et qui nous retient. Il y a dans M. Munkácsy, comme dans M. Matejko, un fond de race viril et solidement établi qui n'a point dit son dernier mot »⁵¹.

Cu toate obiecțiile formulate de critica vremii, tablourile lui Munkácsy din perioada 1872–1875 s-au bucurat aşadar de o primire favorabilă la Paris. Această primire, cu rare excepții, nu poate fi explicată numai prin valorile strict formale ale picturii sale; ea îşi are originea şi în anume trăsături ale mediului cultural francez care-l respinsese totuşi pe Courbet. Accentele critice, ce abundau şi în operele acestui mare pictor, nu au determinat deci însuflețirea publicului pentru opera lui Munkácsy⁵². Sensul simbolic al unora dintre compozițiile lui Munkácsy, referindu-se la situația socială din Ungaria, nici nu putea fi dealtfel înțeles de comentatorii parizieni. Géza Feleky explică astfel această situație aparent paradoxală: « Tablourile lui Munkácsy erau imperfecte şi rustice, dar au adus ceva nou şi neașteptat publicului: emoții [...]. Pictura academică satisfăcea gustul delicat al parizienilor; Munkácsy a umplut însă pentru un moment toată existența lor. Ambianța [compozițiilor sale] apărea nouă prin reprezentarea mediului maghiar; acest mediu oferea mijloace foarte prețioase pentru obținerea unor efecte [expresive] puternice fără a se recurge la reprezentarea unor aspecte patologice şi la sentimentalism »⁵³. Cît despre tabloul *Eroul satului*, despre a cărui geneză aflăm în scrisorile lui Munkácsy detalii prețioase [I, 3, nota 19 şi I, 6, nota 3], expus la Salonul din 1875, criticii parizieni, ca

⁴⁷ Castagnary, *Salons, 1872–1879*, II, Paris, Charpentier, 1892, p. 105.

⁴⁸ *L'Illustration*, 23 mai 1874, p. 335–336.

⁴⁹ Explicația acestui fapt nu stă numai în viziunea specifică pictorului: « Munkácsy, care avea o mare şi vitală predispoziție de colorist, niciodată nu a învățat însă valorificarea ei corectă şi sigură din punctul de vedere al meșteşugului. Marile compoziții nu le-ar fi putut armoniza dacă nu folosea bitumul ca bază [...]. Bitumul îi dădea siguranță şi îi îngă-

dua execuția impulsivă, semănînd a improvizație, ceea ce se potrivea mai mult cu caracterul său decît construcția logică a tabloului », remarcă Perneczky, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁰ Olivier Merson, *Salon de 1874*, în *Le Monde illustré*, 18 iulie 1874, p. 38.

⁵¹ Louis Gonse, *Salon de 1874*, în *Gazette des Beaux-Arts*, 1 iulie 1874, p. 46.

⁵² Végvári, *op. cit.*, p. 174.

⁵³ Géza Feleky, *Mihály Munkácsy*, Budapesta, [f. a.]



Fig. 9. — Mihály Munkácsy, *Muntele de pietate*, 1874. Expus la Salonul din 1874 (New York, Metropolitan Museum).

și istoricii de artă de mai târziu, sînt de acord în a-l considera una dintre lucrările cele mai nereușite ale lui Munkácsy. Astfel, Olivier Merson scrie în *Le Monde illustré*: « Aussi, malgré ses qualités de facture, *Le Héros du village* me semble bien déplaisant et d'une laideur maniérée »⁵⁴. Alți autori observă tipologia repetată după tablourile anterioare: « Son *Héros du village* (n° 1528), malgré la différence du sujet, rappelle par les types et la facture les œuvres antérieures de l'artiste hongrois, à ce point qu'on va les revoir et qu'on oublie qu'il s'agit d'une création nouvelle »⁵⁵. « Nous retrouvons M. Munkácsy avec sa même facture et ses mêmes défauts dans son *Héros du village* dont les types semblent empruntés à ses précédents tableaux »⁵⁶, scria alt comentator.

Revenind la cele două opere expuse în 1874, menționăm faptul, observat în genere, că ele sînt rezultatele unei complicate țesături stilistice și iconografice. Végvári sistematizează observațiile anterioare, demonstrînd cu claritate, de pildă, înrîurirea pe care o exercita Rembrandt asupra lui Munkácsy, evidentă în *Vagabonzi noaptea*⁵⁷. Mult mai greu de analizat sînt elementele din care este alcătuită viziunea lui Munkácsy în cazul tabloului *Muntele de pietate*, ale cărui studii prealabile pentru unele figuri, cum este *Bărbatul cu pelerină*, depășesc prin calitatea lor picturală forma ultimă a compoziției, fiind adevărate capodopere de sine stătătoare. Tabloul, cum arată Végvári, derivă, ca și celelalte

p. 9–10; ap. Végvári, *op. cit.*, p. 174.

⁵⁴ Olivier Merson, *Salon de 1875*, în *Le Monde illustré*, 19 iunie 1875, p. 383.

⁵⁵ Paul Leroi, *Salon de 1875*, în *L'Art*, I, 1875, t. II,

p. 274.

⁵⁶ Francion, *Salon de 1875*, în *L'Illustration*, 2 martie 1875, p. 339.

⁵⁷ Végvári, *op. cit.*, p. 152.

cu teme similare, din pictura de gen practică la Düsseldorf. *Muntele de pietate* se apropie prin conținut și atmosferă de *Auf dem Standesamt* de Benjamin Vautier⁵⁸, iar figura *Bărbatului cu cilindru* prezintă o izbitoare asemănare tipologică și de colorit cu magistralul portret al pictorului Szinyei Merse Pál de Leibl, datînd din 1869⁵⁹. Una dintre particularitățile lui Munkácsy este dezinvoltura cu care acesta preia motive din operele altor pictori, conferindu-le pecetea stilului său⁶⁰. Pe bună dreptate îl va caracteriza deci Didier Rozsaffy într-o memorabilă formulare: « Réaliste peut-être, mais plus encore un réalisateur »⁶¹.

Mai menționăm că în acest tablou se resimt unele lecturi din Dickens⁶². Într-o valoroasă sinteză privind relațiile dintre pictura franceză și cea maghiară, Ana Kelp relevă locul pe care îl ocupă Munkácsy în raport cu tendințele complexe ale artei franceze din vremea sa: « Nu se apropie propriu-zis de nici o direcție, dar găsește puncte de contact cu fiecare în registrul bogat al personalității sale artistice. Forța sa dramatică, interesul pentru subiecte literare și istorice îl atrag spre romantici, viziunea sa deschisă, realistă, spre realism, virtuozitatea tehnică și simțul compozițional dezvoltat spre academism; el ia poziție doar împotriva impresionismului care era incompatibil cu concepția sa »⁶³. Henri Focillon scria despre Munkácsy: « Par la matière et par l'effet, mais avec plus de dépense et plus de lourdeur Munkácsy se rattache à Courbet et à Ribot »⁶⁴. Influențele franceze s-au altoit pe terenul picturii de gen patronate de Ludwig Knaus la Düsseldorf; Munkácsy amplifică însă dramatic sensul picturii anecdotice practicate de reprezentanții acestei școli.

În esență, reținînd doar pozițiile științifice și lăsînd deoparte considerațiile apologetice, situația gîndirii critice asupra creației pictorului se poate rezuma astfel: o poziție istorică, extrem de nuanțată însă, reprezentată de Lajos Végvári, care definește prin elemente multiple stilul pictorului, sinteză între naturalism și realism, retardată față de impresionism, curentul cel mai înaintat al epocii. Măsura rămîinerii în urmă este stabilită de conținut, susține Végvári, care arată că Millet, Daumier și Corot, deși au activat în aceeași perioadă cu impresionistii, și-au păstrat totuși stilul propriu⁶⁵, ceea ce, adăugăm noi, nu-i face mai puțin moderni pe cei trei maeștri francezi. O altă poziție așază pe primul plan criteriul estetic, fiind inaugurată de magistralele articole ale lui Lajos Fülep din volumul *Magyar Művészet* (Arta maghiară, 1923) și dezvoltată de István Genthon în lucrarea sa apărută în 1935, *Az új magyar festészet története* (Istoria noii picturi maghiare), al cărei recent exponent este Géza Perneczky în eseul său despre Munkácsy din 1970. Am simplificat desigur această discuție critică, obiectul principal al studiului de față nefiind definirea stilistică a lui Munkácsy. Lucrarea lui Végvári, de o importanță primordială prin prelucrarea filologică a izvoarelor, ne-a fost de cel mai mare folos în interpretarea documentelor pe care le publicăm. Credem totuși că nu este inutilă citarea cîtorva păreri privind mai ales pictura de gen a lui Munkácsy, emanînd dintr-o concepție oarecum opusă pe care, exagerînd întrucîtva, o putem denumi « estetizantă ». Astfel, Lajos Fülep exclamă: « Să nu accepți pe Monet și neoimpresionismul este de înțeles. Dar în același timp faptul de a-i ignora pe Manet, Renoir și Cézanne este mărturia unei viziuni strîmte ce nu putea cuprinde cuceririle mărețe ale picturii moderne, problemele și valorile picturale absolute »⁶⁶. Dincolo de aceste afirmații discutabile și unilaterale, analiza lui Fülep ni se pare într-adevăr

⁵⁸ *Ibidem*, p. 162. Pentru acest tablou al lui Vautier, vezi și monografia lui A. Rosenberg, *Benjamin Vautier*, Knackfuss Künstler Monographien, Bielefeld și Leipzig, 1897, p. 66.

⁵⁹ Végvári, *op. cit.* p. 163.

⁶⁰ Cf. Végvári, *op. cit.*, p. 163: « Compararea rezolvărilor lui Leibl cu cele ale lui Munkácsy este plină de învățăminte și pentru că indică o particularitate a metodei de creație a lui Munkácsy pe care am demonstrat-o prin mai multe exemple de analogii cu opere de [Ferenc] Ujházy, [Ianos] Janko, Rubens, Hals, [Benjamin] Vautier, [Ludwig] Knaus, [Theodor] Hildebrand ».

⁶¹ Didier Rozsaffy, *op. cit.*, p. 235.

⁶² Végvári, *op. cit.*, p. 162.

⁶³ Ana Kelp, *op. cit.*, p. 55.

⁶⁴ H. Focillon, *La peinture aux XIX^e et XX^e siècles. Du Réalisme à nos jours*, Paris, 1928, p. 67. Pentru influența picturii lui Courbet asupra lui Munkácsy, vezi Béla Lázár, *Courbet et son influence à l'étranger*, Paris, 1910, unde această influență este exagerată. Végvári (p. 291-292, nota 84) demonstrează fragilitatea acestei poziții extremiste. Fritz Novotny (*Painting and Sculpture in Europe, 1780-1880*, Londra, 1960, p. 144) indică similitudini între tipul de clar-obscur utilizat de Munkácsy și cel al lui Courbet.

⁶⁵ Végvári, *op. cit.*, p. 5-11.

⁶⁶ Lajos Fülep, *Magyar művészet*, Budapesta, 1923, p. 129.



Fig. 10. — Mihály Munkácsy, *Vagabonzi noaptea*. 1872 — 1873. Expus la Salonul din 1874 (Budapesta, Galeria Națională).



LES RAMONEURS DE BARRIÈRE.

— Magnifique peinture à la suite par M. Munkacsy.

Fig. 11. — Bertall, *Caricatură reprezentând tabloul «Vagabonzi noaptea» de Munkácsy.* (L'illustration, 16 mai 1874).



Fig. 12. — Mihály Munkácsy, *Eroul satului*. 1875. Expus la Salonul din 1875 (Köln, Walraff-Richartz Museum).

remarcabilă prin sublinierea compromisului dintre naturalism și academism prezent în pictura lui Munkácsy: « Naturalismul a trebuit să renunțe la rezultatele vechii arte pe terenul construcției, la pictarea de « tablouri » în vechea concepție, ca să se consacre unei meniri proprii [. . .]. Munkácsy a tăgăduit tocmai aceste principii de bază ale naturalismului, dar în același timp a renunțat și la metodele constructiv-compoziționale ale marii arte vechi, așa că i-a mai rămas deschis un singur drum: tabloul de gen lipsit de stil, « arrangement »-ul naturalist [. . .]. Compunerea academistă a motivului naturalist este cea mai mare contradicție, un nonsens, lipsă de stil »⁶⁷. Acceptînd acest punct de plecare, Géza Perneczky mută accentul de valoare de la tablourile de gen, considerate de Végvári ca fiind expresia cea mai fericită a posibilităților pictorului, în primul rînd asupra peisajelor, ceea ce poate părea paradoxal întrucît, cum am arătat mai sus, artistul însuși vedea în peisaj un gen minor. Perneczky procedează la izolarea unor fragmente de pură picturalitate din tablourile lui Munkácsy ce reprezintă interioare, ca și din acelea cu subiecte biblice și literare, și vede în unele schițe pictate ale artistului dovezi ale unor geniale intuiții abandonate apoi în compozițiile terminate⁶⁸.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 125—127.

⁶⁸ Louis Réau observase mai demult: « Ses portraits, ses études de paysages, ses tableaux de fleurs [. . .] donnent de son talent une idée beaucoup plus favorable que ces grandes toiles mélodramatiques, enténébrées et défraîchies par des

coulées de bitume. Avec le recul des années, Munkácsy nous apparaît comme une des grandes figures non seulement de l'art hongrois, mais de l'art européen (*L'Art en Hongrie*, în André Michel, *Histoire de l'art*, VIII, Paris, 1929, p. 1011).



Fig. 13. — Caricatură anonimă inspirată de unele tablouri expuse la Salonul din 1875. În stînga se distinge grupul principal al compoziției *Eroul satului* de Munkácsy (*La Vie parisienne*, 22 mai 1875).

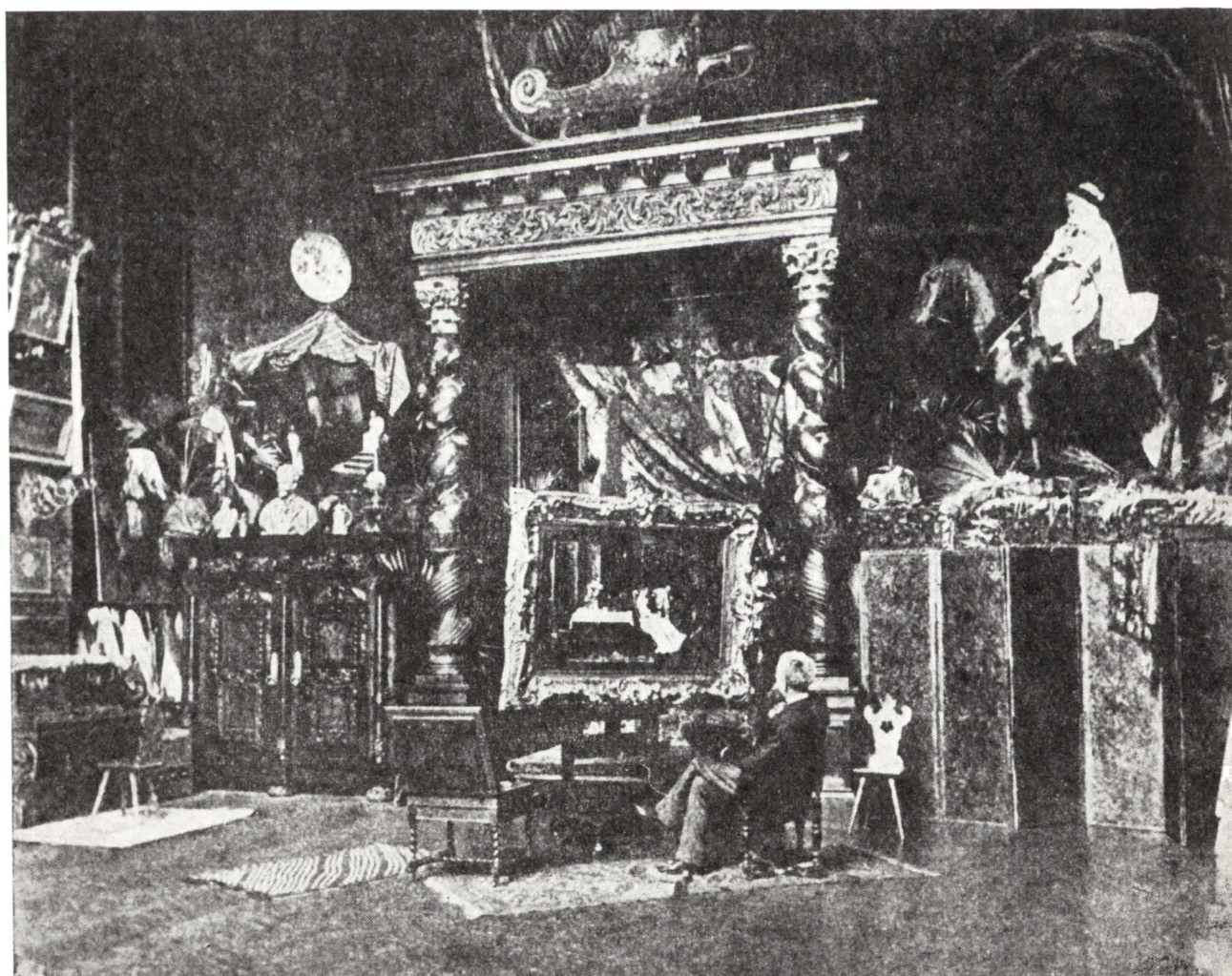


Fig. 14. — Munkácsy în atelierul său din Paris. După 1880. Fotografie.

În acest chip el încearcă o comparație cu Manet, nu lipsită de subtilitate: «Deși găsim în picturile sale înfățișând saloane multe lucruri de reproșat, cauzele acestor scăderi nu le putem reduce totuși la părăsirea tablourilor de gen cu subiecte populare. Adevărata chestiune constă pentru noi mai ales în a vedea ce a observat Munkácsy pășind în saloanele burgheze. A observat oare problemele picturale noi ce-l preocupau în această perioadă de exemplu pe Manet, care lua parte la transformarea viziunii picturale și la căutarea noilor simboluri și valori descoperite dincolo de o lume demitizată ? [...] Cum am arătat, prin alegerea acestei tematici el s-a apropiat mai mult de cerințele contemporane ale artei universale, dar posibilitățile date de acest gen le-a putut valorifica numai [...] din punctul de vedere al unor cercuri care apreciau doar spectacolul superficial [...]. Talentul său nativ a înțeles totuși multe din adevăratele cerințe, mai ales în momentele inspirate ale primelor sale tablouri [din această serie — n.n.]»⁶⁹. Ne-am referit la aceste variate puncte de vedere pentru a înlesni înțelegerea perioadei din evoluția artei lui Munkácsy, reflectată în însemnările lui Ormos, perioadă ce urmează anilor 1874–1875, de când datează scrisorile lui Munkácsy, publicate acum, perioadă inițiată prin tabloul intitulat *Atelierul* și continuată prin marile compoziții cu subiecte istorice și literare (Milton, Cristos în fața lui Pilat etc.), pictate din îndemnul lui Sedelmeyer, opere care astăzi se bucură de o apreciere mult mai redusă decât schițele de detaliu și de ansamblu ce le-au precedat.

Întrucât nu am intenționat să relevăm decât unele aspecte semnificative ale creației lui Munkácsy, ce contribuie la o mai limpede situație a documentelor pe care le publicăm, am dori să subliniem că aceste scrisori și mărturii largesc perspectiva noastră asupra evoluției morale și artistice a lui Munkácsy în relațiile sale cu ambianța epocii. Artistul ne apare, în lumina scrisorilor sale către Ormos, ca un mare și pasionat muncitor, stăpînit de «furia de a picta» [I, 7] și în același timp ca o personalitate de o remarcabilă noblete sufletească. Aflat în plină ascensiune socială și artistică, Munkácsy scria totuși lui Ormos: «Foarte des și cu mare dragoste îmi amintesc de ospitalitatea sinceră de care am avut parte la [Dv.] ca începător [...] o fază a carierei mele în care prin societatea aleasă a Domniei voastre s-a dezvoltat în mine în chip hotărîtor dragostea și înțelegerea față de artă. Bineînțeles nu-l pot uita din această perioadă nici pe Szamosy, care s-a purtat cu atîta bunăvoință față de mine [...]. De atunci am trecut prin multe, am cunoscut mulți oameni. Dar amintirea nici unuia nu stăruie în sufletul meu mai curată decât a celui care pentru întîia oară m-a făcut să îndrăgesc arta» [I, 2]. Temperament generos, înzestrat cu un substrat afectiv ce se face simțit în întreaga sa operă, cu izbînzile și scăderile sale, Munkácsy are gesturi de o mișcătoare umanitate. Relatînd împrejurările în care a avut prilejul de a-l întîlni pe Corot, atunci cînd acesta era sărbătorit de con-

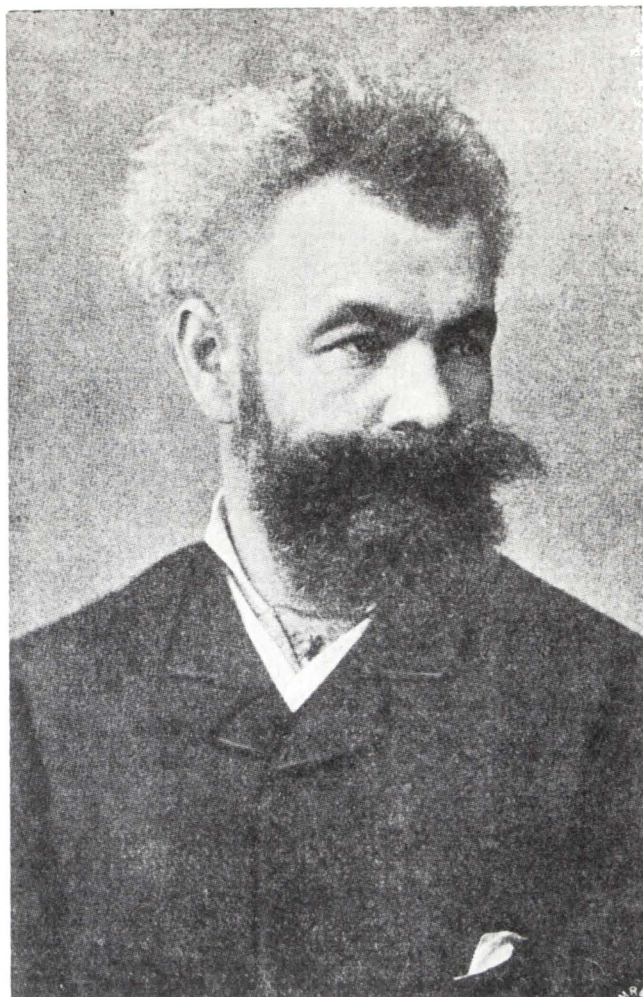


Fig. 15. — Mihály Munkácsy. Către 1880. Fotografie.

⁶⁹ Perneczky, *op. cit.*, p. 18.

frații săi ce manifestau astfel dezaprobarea lor cu prilejul atitudinii nedrepte adoptate de juriul Salonului față de bătrînul maestru, el îi scrie lui Ormos: «... după ce l-am văzut pentru întâia oară în viața mea pe venerabilul bătrîn la acea reuniune [...], din toată inima m-am grăbit să-l sărut » [I, 8].

Umanitatea, sinceritatea, o reală noblețe sufletească sînt trăsături fără de care opera lui Munkácsy, mărturie a dramaticului efort al pictorului de a-și găsi un drum propriu, nu poate fi explicată. Chiar și atunci cînd artistul, urmărit de spectrul nerealizării sale pe plan social, făcea mari eforturi pentru a-și menține reputația, contradicțiile ce s-au ivit atît în omul, cît și în artistul Munkácsy n-au reușit să întunece aceste luminoase calități.

Am întreprins cercetările ale căror rezultate le comunicăm acum în convingerea că Munkácsy, cum spunea István Genthon, « merită din plin examenul cel mai amănunțit »⁷⁰, fiind unul dintre artiștii care dincolo de variațiile istorice ale gustului constituie prezențe mereu actuale în conștiința contemporaneității.

ANEXE

Socotim utile cîteva precizări asupra stadiului în care se află editarea scrisorilor și mărturiilor contemporane privitoare la Munkácsy. Așa cum arată eruditul său biograf, Lajos Végvári, în prefața la singura ediție a corespondenței pictorului, *Munkácsy Mihály válogatott levelei* (Scrisori alese ale lui Mihaly Munkácsy), ed. Zoltan Farkas, Budapesta, 1952, p. 13, publicarea critică a scrisorilor lui Munkácsy continuă să rămînă în atenția istoriografiei artistice. Antologia alcătuită de Zoltan Farkas publică în texte integrale sau fragmente sumar adnotate o parte din scrisorile lui Munkácsy păstrate în Arhiva Muzeului de arte frumoase, în Arhiva Națională, la Biblioteca Széchenyi și în Arhiva Galeriei Naționale din Budapesta. Această publicație a fost pentru noi un instrument esențial de lucru. Au mai fost publicate de către János Kapossy o serie de scrisori de la și despre Munkácsy datînd din anii petrecuți de acesta la Düsseldorf (1868—1872): *Düsseldorfi levelek Munkácsytól — Munkácsyról*, în *A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Evkönyve*, 1951, Budapesta, 1952, p. 158—167, precum și de Vera Z. Lányi două scrisori (1882, 1884) către Ödön Literati, *Két ismeretlen Munkácsy levél*, în același anuar din 1954/1955, Budapesta, 1957, p. 454—457. Mai menționăm unele publicații sporadice de scrisori; Jozsef Prém publică două scrisori din 1892, către Ferenc Korbay și Ungvári Vilmos, *Munkácsy dolgozatirásai*, în *Művészet* (Arta), III, 1904, p. 245—248; Tivadar Lándor, cinci scrisori către Mihály Zichy, Zichy, Munkácsy, Székely, în *Művészet*, IV, 1906, p. 87—88. Amintind și scrisorile autobiografice adresate soției pictorului Chaplin, al căror conținut a alcătuit cunoscutul volum *Souvenirs*, Paris, Calman-Lévy, 1897, am epuizat, după știința noastră, publicațiile de scrisori. În ce privește mărturiile, materialul publicat este mult mai întins. Menționăm în primul rînd amintirile foștilor săi elevi: Rippl Ronai, *Emlékezések* (Amintiri), Budapesta, 1956; Fr. Uhde, *Viszaemlékezések Munkácsyra* (Amintiri despre Munkácsy), în *Művészet* 1902, p. 319—323; Max Liebermann (publ. de M. Vészi, *Max Liebermann Munkácsyról és Páal Lászlóról*, în *Művészet*, 1914, p. 102—103). Am mai consultat, pe lingă clasicul lucrare a lui Végvári, *Munkácsy Mihály élete és munkái*, Budapesta, 1958 și Béla Lázár, *A Munkácsy kérdés* (Problema Munkácsy), Budapesta, 1936, o critică a bibliografiei lui Munkácsy, Zoltán Takács, *Jegyzetek Munkácsy ifjúságához* (Date asupra tinereții lui Munkácsy), în *Szepművészeti Múzeum Evkönyei* (Anualele Muzeului de arte frumoase), 1921, p. 81—95; K. Pogány, *A Munkácsy problémához* (Despre problema Munkácsy), în *Magyar Művészet* (Arta maghiară), 1938, p. 353—372; D. Malonyay, *Mihaly Munkácsy*, 2 vol, Budapesta, 1907; am folosit și o primă ediție, mai puțin completă, a acestei lucrări, din 1897. În sfîrșit, unele volume și studii de detaliu apărute în reviste nu ne-au fost accesibile: A. Ligeti, *Munkácsy Mihály ifjúsága* (Tinerețea lui Munkácsy), în *Budapesti Szemle* (Observatorul budapestan), 1891, p. 321—344; Charles Sedelmeyer, *Michael von Munkácsy, sein Leben und seine Entwicklung*, Paris, 1914; Béla Lázár, *A fiatal Munkácsy* (Tinărul Munkácsy) Budapesta, 1925; idem, *Mihály Munkácsy 1844—1944, Emlékek és emlékezések* (Amintiri și mărturii), Budapesta, 1945. I. Rippl-Ronai, *Munkácsyról, az emberről* (Despre Munkácsy, omul), în *Magyar Művészet*, 1925, p. 30—33 etc. Ele ar fi dus poate mai departe lămuririle pe care le dăm în lucrarea de față.

Textele pe care le publicăm în anexele ce urmează sînt traduse după originalele în limba maghiară, păstrate în fondul Ormos din Arhivele Statului din Timișoara. Ținem să mulțumim Arhivelor Statului, Filiala Timișoara, care păstrează fondul documentar rămas de la Sigismund Ormos, și îndeosebi arhivistei specialiste Melania Petrișor, care ne-a înlesnit cercetarea acestui fond. De asemenea aducem mulțumirile noastre colegelor Stela Radu, Rodica Medeleț, Adriana Buzilă de la Secția de artă a Muzeului Banatului, care ne-au ajutat să găsim o parte prețioasă din materialul iconografic ilustrînd relațiile dintre Ormos și Munkácsy. Exprimăm de asemenea recunoștința noastră lui Ion Lupu, care a binevoit să revadă traducерile din limba maghiară a documentelor publicate în acest articol.

⁷⁰ Vita Végvári Lajos, *Munkácsy Mihály ifjúsága c. kandidatusi értekezéséről* (Dezbateri asupra tezei de doctorat a lui

Lajos Végvári intitulată *Tinerețea lui Munkácsy*), în *Művészettörténeti Értesítő*, VI, 1957, nr. 1, p. 77.

Iubitul și stimatul meu maestru¹,

De mai multe zile mă pregătesc să scriu o nouă scrisoare, ceea ce din diverse motive mărunte, am amînat a face totuși pînă acum. Cum o mai duce stimatul meu maestru la conte?² Eu doresc și sper că în cel mai bun chip. Operele începute³ sînt poate deja pe cale de a fi terminate.

Deși m-aș bucura foarte mult ca stimatul meu maestru să mai rămînă acolo încă multă vreme în condiții multumitoare, aș dori totuși în sinea mea ca în curînd să fiți ocupat într-un loc unde v-aș putea afla din nou, spre a avea parte în continuare de binefacerile învățurii Dv., într-adevăr de neprețuit⁴. Oare la proprietarii vecini de-acolo nu are stimatul meu maestru perspective mai bune de comenzi?

Eu aș dori mai curînd să-mi continui învățătura pe lîngă bunul meu maestru, a cărui lipsă pot spune m-ar amări mult. Ce spune stimatul meu maestru, mai pot conta pe binevoitoarea sa îndrumare, care mi-ar fi de atîta ajutor? Îndrăznesc să întreb aceasta pentru cazul în care reîntîlnirea noastră s-ar amîna (ceea ce cunoscînd bunăvoința stimatului meu maestru, s-ar putea întîmpla doar din vina mea), spre a fi pregătit cu părere de rău și pentru această [eventualitate]. Acasă nu prea am ce-mi trebuie pentru a desena și pentru altă învățătură nici atît⁵. De aceea mi-ar plăcea să-mi schimb situația de aici pentru că altfel ar fi de temut chiar și un regres.

Ah, ce bine ar fi dacă condițiile stimatului meu maestru s-ar aranja în așa fel încît ar putea pleca la Pesta, unde și eu aș avea ocazia să mă întretin la o rudă sau alta⁶. Cele două tablouri ale mele făcute la Beodra și Buziaș⁷ le-am pus la loterie și am primit astfel pentru ele 36 de forinți în monedă austriacă, adică au fost 90 de numere a cîte 40 de crăițari. Acum, [un tablou după] schița anexată aici⁸ încerc să-l execut și, să mă ierte iubitul meu maestru, dar trebuie să mărturisesc că e pictat în cenușiu [grisaille – n.n.]. Să nu vadă stimatul meu maestru în acest lucru o supraestimare a puterilor mele, la aceasta m-a dus doar faptul că desenînd mult [cuvînt indescifrabil – n.n.], monotonia m-a plictisit și de dragul variației m-am apucat [să pictez] astfel. Ceea ce mi-a ușurat execuția [versiunii pictate] este faptul că nu am fost nevoit să lucrez nimic pe dinafară, am avut model pentru tor⁹. Mi-a fost de mare folos și fondul brun. Nu mai ocup mai departe timpul prețios al maestrului meu. Dorînd toate cele bune, mă recomand bunăvoinței Dv.

Scris la Gerendás¹⁰, februarie 13, 1863

Elevul Dv. care vă stimează pînă la moarte
Miska

Rog foarte frumos pe stimatul meu maestru, dacă nu-i este greu, să[-mi] răspundă în cîteva rînduri.

În această schiță voiesc să arăt doar forma generală a tabloului, nici nu se poate vedea mai mult din cauza micimii sale. Ideea pe care voiam s-o exprim în tablou este sosirea unei scrisori de la soțul militar, ce aduce o știre nu prea bună. Să ghicești aceasta din mica [mea] schiță e greu, aici însă tabloul terminat l-au înțeles mai mulți. Cu aceasta n-am vrut să mă laud, ci am dorit să comunic și acest fapt bunului meu maestru, de la care am primit deja atîtea sfaturi bune.

[Mai jos, cu creionul, următoarea însemnare a lui Szamosy]: Am răspuns la 21 februarie 1863¹¹. [Apoi, de mîna lui Ormos]: Scrisoarea lui Munkácsy către maestrul său Szamosy.

Dos. 117, f. 1–2.

¹ Este vorba de pictorul Elek Szamosy (1826–1888), căruia Munkácsy îi datora inițierea sa în artă. Participă la revoluția din 1848, după care, la începutul anului 1850, activează ca portretist la Arad. Pentru scurt timp este elev al lui Karl Rahl (1812–1865) la Viena (1851–1852). Revine la Arad, apoi pleacă la Veneția la sfîrșitul anului 1855. În Italia, unde va rămîne patru ani, îl cunoaște pe Sigismund Ormos (1857). Revenind în 1859, este angajat de familiile Haruckern și Wenckheim pentru restaurarea și executarea unor portrete istorice. În timp ce era la Gyula, la invitația contelui Jozsef Wenckheim, descoperă posibilitățile excepționale ale tinărului Munkácsy. Pleacă cu el la Arad împotriva voinței lui Istvan Réock, unchiul și tutorele lui Munkácsy, apoi la invitația contelui Ladislau Zselenszky îi găsim la Aradul Nou (1862, de la începutul anului pînă la sfîrșitul lunii august). În septembrie 1862 este oaspetele lui Sigismund Ormos, împreună cu Munkácsy. De aici Szamosy și Munkácsy pleacă la Beodra pentru a executa o comandă a prefectului județului Torontal, Ladislau Karácsonyi, care-și avea aici reședința. După terminarea angajamentului (sfîrșitul lunii noiembrie 1862), Munkácsy se desparte de Szamosy plecînd la Gerendás. La 2 decembrie Szamosy începe să lucreze, tot la Beodra, pentru contele Guido Karácsonyi, portrete de familie. Rămîne în serviciul acestuia trei ani, însoțindu-l și la Budapesta. Aici va petrece mai mulți ani ca portretist și funcționar la Ministerul Apărării, iar în 1877 se mută la Oradea ca profesor de desen. Aici pictează tablouri religioase pentru biserici. Am putut reconstitui aceste etape ale biografiei lui Szamosy pe baza a două scrisori adresate de acesta lui Ormos: prima, mai sumară, din 30 martie 1873, cealaltă, mai amplă, din ianuarie 1885, ambele conținînd date biografice [III, 8, 11]. Aceste scrisori, coroborate cu restul corespondenței cu Ormos [ibid., 1–7, 9–10], precum și cu completările lui Ormos privind biografia lui Szamosy (dos. 168), aduc numeroase precizări, importante mai ales pentru cunoașterea anilor de formație ai lui Munkácsy;

ajungem astfel la o cronologie mai exactă decît aceea stabilită de Végvári (p. 22–23) și bazată exclusiv pe amintirile lui Munkácsy (Végvári, *op. cit.*, p. 281, nota 26; Munkácsy, *Souvenirs*, Paris, Calman-Lévy, 1897, p. 228–259 sau ultima ediție maghiară, cu prefață de Végvári, Budapesta, 1950, p. 59–71). Studiul lui Lajos Naményi, *Szamossy Elek*, în *Művészet*, 1902, p. 291–294, este esențial pentru cunoașterea vieții și activității lui Szamossy, bazîndu-se pe o cronologie exactă. Cunoștințe aproximative asupra acestui artist dovedește și Béla Lázár, *Courbet et son influence à l'étranger*, Paris, 1911, p. 8–10. Nu știm în ce măsură a fost cunoscută cea de-a doua scrisoare autobiografică [III, 11] publicată de Istvan Berkeszi, *Temesvári Művészek* (Artiști timișoreni), în *Történelmi és Régészeti Ertesítő* (Buletin de istorie și arheologie), 1909, p. 99–100 (necitat de Végvári). Fără să aducă nimic inedit pentru cunoașterea activității lui Szamossy, reliefînd mai ales meritele sale de maestru al lui Munkácsy și recunoștința acestuia, mai pot fi amintite, spre a completa bibliografia din Thieme-Becker, *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Leipzig, 1938, XXXII, p. 370, necrologul din ziarul *Nemzet* (Națiunea), 22 aprilie 1888, ca și relatările privind înmormîntarea artistului (*ibid.*, 18 mai 1888, și nr. din 24 aprilie 1888; tăieturi colecționate de Ormos, dos. 238, fasc. 33, plic 57).

² Este vorba de contele Guido Karácsonyi (n. 1817) la castelul căruia Szamossy lucrează, cum am arătat în nota precedentă, începînd din 2 decembrie 1862, la Beodra [III, 6]. Végvári îl confundă cu Ladislau Karácsonyi, prefectul județului Torontal (*op. cit.*, p. 23). Ladislau Karácsonyi era capul unei ramuri a familiei Karácsonyi avînd aceeași reședință, dar nu purta titlul de conte (cf. completările lui Ormos la biografia lui Szamossy, dos. 168, f. 6, precum și III, 5). Afirmațiile noastre sînt confirmate de Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, X, Viena, 1863, p. 475. De aici aflăm că Guido Karácsonyi a fost ridicat la rangul de conte prin diploma de la 1858. A cheltuit sume mari pentru înzestrarea bibliotecii Muzeului Național, a Academiei de științe, a Teatrului și a Conservatorului din Budapesta. Neamul Karácsonyi din Beodra a dat un număr de înalți funcționari. Wurzbach menționează astfel pe tatăl contelui Guido, Leopold von Karácsonyi și pe Ladislaus Karácsonyi, viceprefect al județului Torontal în 1843, desigur viitorul prefect de Torontal. Deci Munkácsy în amintirile sale, cînd relatează tratamentul la care a fost supus (ținut împreună cu slugile, ceea ce l-a jignit în demnitatea personală), se referă la perioada petrecută la reședința lui Ladislau Karácsonyi (3 octombrie – 2 decembrie 1862; cf. *Anexa III*, 4, 5). Munkácsy arată mai departe în amintirile sale că plecînd din Beodra îl condusesese pe Szamossy pînă la Arad, urmîndu-și apoi drumul la Gerendás (Munkácsy, *op. cit.*, p. 266–269). De aici Végvári (p. 23) a tras concluzia că Szamossy terminase lucrările începute la « contele Karácsonyi ». De fapt el terminase o serie de portrete comandate de Ladislau Karácsonyi restaurînd de asemenea picturi de Bálint Kiss [III, 4, 5].

³ După cum reiese din scrisoarea către Ormos din 12 ianuarie 1863 [III, 6], Szamossy avea de executat pentru contele Guido Karácsonyi o întreagă galerie de portrete ale familiei contelui și ale strămoșilor acestuia.

⁴ Vezi textul p. 242.

⁵ Singurele informații despre condițiile de care dispunea Munkácsy la Gerendás sînt cele oferite de Amintirile sale: « Durant ce temps, l'oncle Roeck [Reöck] était retourné de Csaba à Gérendás, dans sa ferme qu'il habitait décidément. Ce fut là que j'allai le rejoindre, avec la preuve certaine que je pouvais gagner ma vie dans ma nouvelle carrière. En effet, tout le temps passé avec Szamossy, je n'avais demandé de secours à personne; et je rapportais une vingtaine de florins. Mais la somme n'était pas suffisante pour me permettre d'entreprendre un grand voyage. Est-ce que mon ambition ne me poussait pas vers Pesth? Pour tâcher d'arrondir mon petit capital, je me mis à l'œuvre. J'étais résolu maintenant, à exécuter en peinture mes compositions personnelles » (*Souvenirs*, p. 270).

⁶ Din lucrările consultate nu reiese la ce rude se referă artistul. În cea de-a doua perioadă petrecută la Budapesta (1866–1868) el vizita adesea o rudă îndepărtată din satul Törökbalint (lingă Pesta), anume pe Jakab Kövy (Végvári, *op. cit.*, p. 289, nota 266).

⁷ Din perioada petrecută de Munkácsy în localitățile Buziaș (septembrie 1862) și Beodra (3 octombrie – sfîrșitul lunii noiembrie 1862) se cunosc mai multe lucrări catalogate de Végvári pe care le putem data acum precis. Am adăugat, cînd era cazul, bibliografia necesară.

a) *Împărțirea pomeii* (Végvári, desene, 28), executat la Beodra în 1862; Muzeul de arte frumoase din Budapesta. b) *Portretul măcelarului din Beodra, István Czéhnmester* (Végvári, desene, 29); Muzeul de arte frumoase din Budapesta. c) *Soția măcelarului din Beodra* (Végvári, desene, 30); Muzeul de arte frumoase din Budapesta. d) *Cerșetoare* (Végvári, desene, 31) 1862; Muzeul de arte frumoase din Budapesta. e) *Româncă cu ulciorul* (Végvári, desene, 32), Buziaș, 1862; Muzeul de arte frumoase din Budapesta. Adăugăm la bibliografia acestui desen, dată de Végvári: Munkácsy, *Souvenirs*, 1897, p. 262–265; Berkeszi, *op. cit.*, p. 99 [III, 11]. f) *Familie de români în fața casei* (Végvári, desene, 33), Buziaș, 1862; Muzeul de arte frumoase din Budapesta. g) *Autoportret* (Végvári, desene, 34), 1862; Muzeul Banatului din Timișoara. În catalogul lui Végvári, notița la acest desen, cunoscut doar după o fotografie, este sumară. Însuși titlul (*Autoportret*) este însoțit aici de semnul întrebării. Examinînd desenul și consultînd notița, necunoscută lui Végvári, din vechiul catalog al colecției Ormos, o putem completa în felul următor: *Autoportret executat la Buziaș*, creion, 115/170, semnat și datat dreapta jos: Munkácsy 1862 (Muzeul Banatului Timișoara, inv. 364). Proveniența: Sigismund Ormos, *Amintiri*, III, 1888, p. 151–152, nr. 259. Végvári consideră că semnătura și datarea operei ar putea fi ulterioare. Nu este exclus ca artistul să fi revenit, cum dealtfel a procedat și în alte cazuri (Végvári, p. 24–25) asupra acestui desen, dată fiind maturitatea execuției. În această ipoteză intervenția lui Munkácsy n-a putut avea loc decît cu prilejul vizitei sale la Timișoara, între 24 și 29 septembrie 1874, cînd a fost oaspetele lui Ormos [II, 1–2]. Textul lui Ormos (loc. cit.) consacrat acestui desen este următorul: « Mihaly Munkácsy, *Portretul artistului*, idealizat, creion pe hirtie. Artistul a executat acest desen în anul 1862, la începutul lui septembrie, cu prilejul șederii sale la Buziaș ca elev al lui Szamossy ».

Ormos descrie în catalogul colecției sale încă un desen (pe care nu l-am găsit în colecția din Muzeul Banatului, Timișoara) executat tot la Buziaș și necitat de Végvári: « 261. Munkácsy, *Frații*, desen pe hirtie, 523×493, Băiat și fetiță (copiii doctorului Metzger, chirurg din Buziaș). Artistul a executat acest desen în toamna anului 1862, cînd petrecînd mai mult timp cu Szamossy la Buziaș, s-a îmbolnăvit [cf. și III, 5] și a dăruit desenul doctorului Metzger drept onorariu pentru îngrijirile primite. Prin soția doctorului Metzger, sora canonicului din Oradea, Ioan Henrik Kümmer, desenul a ajuns în august 1874 în colecția mea » (Ormos, *op. cit.*, III, p. 152).



Fig. 17. — Mihály Munkácsy, *Lectura unei scrisori*. 1863. Desen pregătitor (Timișoara, Muzeul Banatului).



Fig. 18. — Mihály Munkácsy, *Lectura unei scrisori*. 1863. Tablou dispărut.

La lucrările executate de Munkácsy la Beodra mai trebuie adăugate cele cumpărate de Irma Karácsonyi, nora prefec-
tului Ladislau Karácsonyi. Dezső Malonyay, în *Munkácsy Mihály*, Budapesta, 1907, I, p. 84 și Végvári în catalogul său, datorită
confuziei dintre cele două ramuri ale acestei familii (vezi nota 2), arată că lucrările au fost cumpărate de « conesa Karácsonyi ». Aceste lucrări (o pictură în ulei și un desen) sînt, după catalogul Végvári: *Două românce tinere* (picturi, I și desene, 35),
Beodra, 1862.

⁸ Schița la care se referă pictorul (Végvári, desene, 40; notiță sumară pe care o completăm) este *Lectura unei scri-
sori*, desen în creion pe hirtie (210×155) semnat dreapta jos M. Munkácsy, nedatată și aflat la Muzeul Banatului din Timi-
șoara, inv. 365. Datată de Végvári din 1863, această schiță n-a putut fi realizată decît în perioada imediat anterioară scrisorii
de față, datată 13 februarie. Asupra împrejurărilor în care au ajuns în posesia lui Ormos atît schița, cit și scrisoarea, dispunem
de detalii precise: desenul figurează în catalogul Ormos (*op. cit.*, III, p. 152, nr. 260) sub titlul *Veste rea*; pe spatele schiței
colecționarul a lipit un bilet cu următoarea însemnare: « *Scrisoare sosită de la soțul militar cu o veste nu prea bună*. Această schiță
a lui Munkácsy (Lieb) Miska este executată în creion la începutul lunii februarie 1863, la Gerendás, în județul Bekes. Am
primit-o de la Elek Szamosy care era pe atunci maestrul lui Munkácsy, împreună cu o scrisoare pe care Munkácsy i-a
adresat-o. Timișoara, 17 mai 1873, Sigismund Ormos ». O scrisoare nedată a lui Szamosy, dar fiind, potrivit unei însem-
nări a lui Ormos, din 1872, urmînd unei scrisori trimise de același de la Buda în 17 septembrie 1871 și constituind răspunsul
la o scrisoare a lui Ormos din « aceeași lună, 14 », conține următoarea frază: « Desenul lui Munkácsy împreună cu scrisoarea
care îl însoțește le anexez aici » (dos. 238, fasc. 33, f. 31).

⁹ Este vorba de tabloul cunoscut sub numele de *Lectura unei scrisori* păstrat într-o fotografie (Végvári, picturi,
4, reproduc., 2), cumpărat de fabricantul Mitterdorfer. Malonyay (citată de Végvári, p. 281, notele 41 și 42) completează datele
privind acest tablou precizînd culorile după o relatare a lui Mitterdorfer și referindu-se la o scrisoare a lui Munkácsy către
acesta, de unde reiese că pictorul a încercat să redea starea contradictorie, între bucurie și tristețe, a femeii din mijloc (Mal-
onyay, *op. cit.*, I, p. 87—94). Ormos, în schița biografică a lui Munkácsy [II, 3], se referă de asemenea la acest tablou, preci-
zînd prețul cu care a fost vîndut și susținînd că ar fi fost pictat la Budapesta. În realitate, cum reiese din scrisoarea de față,
el este executat la Gerendás. Végvári presupune că Than Mor (1828—1899), unul din artiștii care l-au sprijinit pe Munkácsy
la Budapesta, ar fi adus corecturi figurii personajului care citește, sau că aceste corecturi s-ar datora lui Munkácsy însuși
care a avut prilejul să revadă mai tîrziu tabloul (cf. Végvári, *op. cit.*, p. 27). Tehnica picturii în *grisaille* utilizată de pictor,
cu stîngăcia caracterizată în scrisoarea de față, o putem înțelege mai clar din explicațiile lui Munkácsy (*op. cit.*, p. 271—272)
în legătură cu un tablou reprezentînd o fată torcînd (azi dispărut), pictat la Gerendás în aceeași perioadă cu cel a cărui
schiță o anexează la scrisoarea de față. Vezi și textul, p. 242,

¹⁰ Munkácsy a stat la Gerendás unde se mutase unchiul său (vezi nota 5) începînd din decembrie 1862 pînă la sfîrșitul lunii februarie 1863, cînd pleacă la Békéscsaba. De aici îi va adresa o scrisoare lui Szamossy la 12 martie 1863 (vezi nota următoare).

¹¹ Pînă acum cea mai veche scrisoare cunoscută a lui Munkácsy era cea din 12 martie 1863, adresată lui Szamossy din Békéscsaba, publicată în *Munkácsy Mihály válogatott levelei* (Scrisori alese ale lui Munkácsy), ed. Zoltán Fárkas, Budapesta, 1952, p. 17–18. Cf. Végvári Lajos, *Katalog der Gemälde und Zeichnungen Mihály Munkácsys*, Budapesta, 1959, p. 29, nota 19 și *Munkácsy Mihály élete és művei*, Budapesta, 1958, p. 281, notele 23, 37, 38. Scrisoarea pe care o publicăm este încă anterioară (13 februarie 1863), ocupîndu-și astfel locul în fruntea corespondenței lui Munkácsy. După cum rezultă din scrisoarea din 12 martie 1863, menționată mai sus, ea constituie răspunsul la o scrisoare a lui Szamossy din 3 martie. Cum Szamossy răspunsese la 21 februarie 1863 la scrisoarea de față, reiese că în intervalul dintre 21 februarie și 3 martie trebuie să mai fi existat însă o scrisoare a lui Munkácsy.

2

Paris, 16 mai 1874, rue de Lisbonne 74

Onorate domnule prefect!

Abia dacă putea să mi se facă o mai mare onoare și o surpriză mai plăcută ca prețioasa Dv. scrisoare, și dacă n-am răspuns imediat este din cauză că așteptam zi de zi aceste fotografii pe care voiam să le trimit împreună cu scrisoarea mea Domniei voastre¹. Din prețioasele Dv. rînduri, înțelegînd ce grijă purtați situației mele de aici; iată anexez un ziar-două în care se amintește de mine². Foarte des și cu mare dragoste îmi amintesc de acea ospitalitate sinceră de care am avut parte la dl. prefect, ca începător, și pe care o privesc nu numai ca o înlesnire a situației mele materiale de atunci, dar și ca o fază a carierei mele în care, prin societatea aleasă a Domniei voastre, s-a dezvoltat în mine în chip hotărîtor dragostea și înțelegerea față de artă. Bineînțeles, nu-l pot uita, din această perioadă, nici pe Szamossy, care s-a purtat cu atîta bunăvoință față de mine, și față de care mă simt încă obligat³. De aceea m-am bucurat cu atît mai mult să aud ceva despre el. De atunci, am trecut prin multe, am cunoscut mulți oameni. Dar amintirea nici unuia nu stăruie în sufletul meu mai curată decît a celui care pentru prima oară m-a făcut să îndrăgesc arta. De aceea, dacă Domnia voastră se va întîlni cu el [aș dori] să-i transmiteți în numele meu salutărilor cele mai calde. Nu pot să nu-mi exprim bucuria în legătură cu faptul că dl. prefect poartă în continuare artei același interes pe care l-am constatat cu ocazia șederii mele la Buziaș⁴, și aș dori numai ca mai mulți din patria noastră să urmeze acest exemplu. M-ar interesa foarte mult să cunosc conținutul galeriei Dv., pe care din catalogul promis sper [cuvînt indescifrabil]⁵.

În ceea ce privește situația mea de acum, pot spune doar, ca și Mirza Chafi⁶: «Wenn es nur immer so bliebe», tablourile mele sînt cumpărate cu prețuri foarte bune, adică așa au fost pînă acum⁷. Dar acum nu știu dacă nu va avea influență criza financiară generală, pentru că în ultimul timp foarte, foarte puține tablouri au fost solicitate. Altminteri, mă pregătesc să mă însor, ceea ce se va întîmpla în august, după aceea îmi aduc soția să-i arăt Ungaria. Cu limbile germană și franceză nu prea am avansat, doar atît încît s-o pot cuceri pe aceea ce mi-era destinată. Dar maghiara se simte totuși foarte mult cînd vorbesc în germană și franceză. Deci cînd voi fi acasă, nu voi uita să vă mulțumesc personal pentru grija binevoitoare pe care nu numai că mi-ați purtat-o, ci o și purtați Domnia voastră față de mine, iar pentru binevoitoarea Dv. invitație primiți mulțumirile mele. Recomandîndu-mă și de acum înainte atenției Dv., rămîn al Dv. cu cea mai sinceră stimă,

Munkácsy

[Însemnare de mîna lui Sigismund Ormos:] Am răspuns la 29 mai 1874⁸.

Dos. 117, f. 5–6.

¹ Vezi Anexa I, 3, p. 263.

² Tăieturile din ziare referitoare la Munkácsy, colecționate de Ormos (dos. 117), sînt toate ulterioare acestei scrisori. Dealtfel nu există printre ele nici o tăietură dintr-un ziar parizian.

³ Vezi textul, p. 242.

⁴ Munkácsy a fost oaspetele lui Ormos la Buziaș împreună cu Szamossy în luna septembrie 1862 [I, 1, notele 1 și 7]. Vezi și textul, p. 241.

⁵ Este vorba de primul catalog al colecției amatorului timișorean: Ormos Zsigmond műgyűjteményének katalogusa. Timișoara, 1874. Un al doilea catalog, mai complet, constituind volumul al III-lea al Amintirilor sale, avea să apară la Timișoara în 1888, 259 p.

⁶ «O, wenn es doch immer so bliebe!» -- refrenul unuia din cîntecele lui Mirza Schaffy, *Nachklänge aus der Schule der Weisheit*, în realitate opera scriitorului german Friedrich Martin von Bodenstedt (1819–1892), *Die Lieder des Mirza-Schaffy*

1851). Aceste sentințe morale în maniera lui Hafiz, au fost traduse în aproape toate limbile europene, ajungând la peste 120 de ediții. Vezi *Die Lieder des Mirza-Schaffy mit einem Prolog von Friedrich Bodenstedt*. 23. Auflage, Berlin, R.U. Decker Verlag, 1868, p. 145 – 147.

⁷ Printr-o scrisoare a pictorului către Károly Kiss (Paris, 20 aprilie 1872), sintem informați asupra situației materiale a lui Munkácsy din acești ani. « Eu sint foarte ocupat acum cu tablourile amintite în scrisorile mele anterioare. *Vagabonzi noaptea* [I, 3, nota 22] intenționez să-l trimit, înainte de a-l vinde, la expoziția de la Viena, dar acest plan nu mi-a reușit, după ce de la un negustor de artă [Goupil: cf. Végvári, *op. cit.*, p. 140 — n.n.] am primit o ofertă pe care n-avea rost s-o refuz, adică 40 000 de franci și jumătate din câștig. Comenzile deci nu-mi lipsesc, mai mult, sint copleșit, ceea ce nu doresc » (M.M.V.L., p. 72).

⁸ În legătură cu scrisoarea lui Ormos, cităm următorul fragment dintr-o scrisoare în limba germană adresată de la Paris de Munkácsy viitoarei sale soții, la 1 iunie 1874: « Am primit o scrisoare foarte simpatice de la acel domn maghiar, despre care ți-am vorbit. Cu mare interes mă întreabă despre toate amănuntele referitoare la căsătoria mea, mai mult, cere și fotografia ta și a mea. Întreabă cine ești, cum ne-am cunoscut, așa că sint nevoit să-i scriu o scrisoare amănunțită asupra acestui subiect, pentru că, după cum spune, întreaga țară se interesează foarte mult de mine [...] și așteaptă să venim în Ungaria. O parte din scrisoarea în care-i vorbesc despre căsătorie și întoarcerea în Ungaria [scrisoarea de față — n.n.] a publicat-o în ziare, așa că acum Ungaria întreagă este alarmată. Vrea neapărat să-l vizităm, vom sta chiar la el, ne pune la dispoziție palatul său [...]. Închipuiește-ți acum că trebuie să-i scriu cum te-am cunoscut. Va fi o temă plăcută, dar greu de tratat. De unde voi lua însă o fotografie bună de-a ta pentru că mi-o cere insistent. În mare, mi-a plăcut că arată un atit de viu interes [...] ».

Nu am reușit să găsim ziarul în care a publicat Ormos fragmentul din scrisoarea lui Munkácsy. După propriile afirmații, în ziarul al cărui fondator a fost, *Temesi Lapok* (Foi timișorene), ce apărea începînd de la 1 mai 1872, a redactat numeroase articole și scurte știri, în majoritatea lor nesemnate (dos. 16, ms. cu însemnări din 1874, fila 1 v.). Era corespondentul ziarului budapestan *Pesti Naplo* încă din 1851 (cf. ms. cu date autobiografice, dos. 39, f. 5). Într-o listă a lucrărilor sale redactată în 1889 nu găsim însă nici un articol despre Munkácsy (dos. 39).

3

Paris, 3 iulie 1874

Onorate domnule prefect!

Mii de scuze că din nou am întirziat astfel cu răspunsul meu, cînd trebuia să mă grăbesc a mulțumi pentru atenția pe care din nou mi-a acordat-o Domnia voastră. Întirzierea mea se datorează însă din nou fotografiilor¹ și pregătirilor pentru căsătorie², care m-au ocupat puțin. Fotografiilor mele le-am anexat «cvan-tum satis»³ aceea a [tabloului] *Scenă de la Muntele de pietate*⁴, care de asemenea este pe drum. Dar logodnica mea, din nefericire, întorcîndu-se doar de cîteva zile de pe moșia sa de la țară⁵, nu a avut încă ocazia să comande fotografii noi, cele vechi fiind toate împărțite, astfel că nici eu nu posed din ele, ceea ce constituie oarecum o știrbire a drepturilor [mele] de logodnic. Dar trebuie să suport [situația], deși am spus că din partea ei este o mică cochetărie, în măsura în care, în lipsa fotografiei, sint nevoit să mă consolez zilnic cu originalul, și aceasta o fac cu atit mai mult cu cît ea nu se află la Paris momentan, ci în împrejurimi, la Bellevue⁶, la Paris fiind foarte cald. Fotografia Dv. m-a surprins foarte plăcut și am constatat cu bucurie că urmele timpului nu se pot recunoaște pe trăsăturile Dv., și într-adevăr nu știu unde ar putea fi descoperiți pe fața Dv. cei zece ani ce au trecut⁷ și de aceea mai bine îi caut în galeria al cărei catalog l-am primit cu atita bucurie⁸ și care se poate mindri pe merit cu roadele celor zece ani, dar cînd mă bucur de aceasta nu pot să nu-mi exprim dorința întrucitva egoistă de a putea saluta mai mulți asemenea perfecți în Ungaria.

Schițele de epocă *Rafael* și *Giorgione*⁹ le citesc cu mare interes, cu atit mai mult cu cît în ungurește opere de acest fel de fapt nici nu există¹⁰. Grija binevoitoare a d-lui prefect față de viitorul meu mă îndatorează foarte mult și nu consider o misiune neplăcută istorisirea amănunțită a împrejurărilor în care ne-am cunoscut¹¹, cerînd scuze de la început pentru faptul că această povestire implică lungimi, cu atit mai mult cu cît trebuie să mă întorc în urmă cu aproape patru ani, adică în ziua de Crăciun a anului 1870, cînd tunurile prusaco-franceze bubuiau, iar eu eram la Düsseldorf, unde, întreținînd relații bune cu ofițerii francezi prizonieri, adesea mă învîrteam printre ei. Așa s-a întîmplat că în ziua sus-amintită am invitat mai mulți ofițeri francezi la masă, la hanul unde locuiam în mod obișnuit; în momentul cînd voiam să ne așezăm la masă, văzui pe unul dintre oaspeții mei că se îmbrățișează strașnic cu un străin care intrase conducînd la braț o doamnă. S-au recunoscut colegi de școală și se reîntîlneau acum pentru prima oară, în prizonierat. Bineînțeles că nici eu nu voiam să mă lipsesc de invitații mei și nici să despart prietenii ce se regăsiseră de curînd, deci l-am poftit pe el și pe soția sa. La prezentare am aflat că baronul de Marches nu era ofițer prizonier, ci că venise ca vizitator la Düsseldorf. În timpul mesei ne-am cunoscut mai bine și cunoștința a devenit o strînsă prietenie, astfel că cele trei zile pe care voiam să le petrecă la D[üsseldorf] le-au prelungit pînă la o lună, iar la plecarea ne-am făgăduit să ne revedem.

Eu am venit la Paris în 1872, la sfîrșitul lui ianuarie¹² și am avut parte de o primire foarte binevoitoare la locuința baronului, iar de atunci am rămas în cele mai bune relații de prietenie. Între timp verile le petreceam la moșia lor (castelul Colpach, lingă Luxembourg)¹³, unde mi-a făcut plăcere întotdeauna,

după zgomotul din oraș, să petrec 2—3 luni, ba chiar aveam și atelier la dispoziția mea, putînd astfel să-mi continui și lucrările. În tot acest răstimp am avut destule ocazii să constat bunăvoința baroanei și să mă încredințez de toate însușirile ei bune. Timpul trecea și eu eram aproape pe punctul să-mi caut un cămin, cînd [soțul său] îmbolnăvinduse pe neașteptate, baroana a rămas văduvă¹⁴. Întîmplarea m-a întristat sincer, dar la urma urmelor în această situație nu se mai putea face nimic și cînd s-a împlinit timpul [de doliu] m-am prezentat tinerei văduve ca pretendent și, printre ceilalți pretendenți (în aceasta pun și puțin amor propriu), norocul m-a favorizat pe mine. Astfel mă însor, iar căminul meu devine casa unde, ca să fiu sincer, am petrecut deja multe zile plăcute. Baronul de Marches a fost ca ofițer mult timp și în Ungaria¹⁵, și dacă dl. prefect cunoaște cumva un domn cu numele de Timáry¹ poate să vă vorbească multe despre el și văduva lui, pentru că i-a cunoscut pe amîndoi. De altfel sper că voi avea norocul s-o prezint personal, deoarece cu ocazia vizitei mele în Ungaria în nici un caz nu mă voi lipsi de prilejul de a da urmare invitației binevoitoare a Înălțimii voastre. În ce privește portretul logodnicei mele, mă voi strădui să comand o fotografie bună și după executarea acesteia mă voi grăbi s-o trimit Domniei voastre¹⁷. Cit despre pictor, în acest moment nu prea produc pagubă mare în culori și muza mea ar avea toate motivele să fie geloasă pe logodnica mea, dacă n-ar fi încredințată că este vorba doar de o infidelitate momentană, după care, cu o iubire îndoită, voi răscumpăra păcatul meu actual.

Acum mă ocup mai ales de căutarea unei locuințe și de alte asemenea lucruri practice. Căsătoria va avea loc în primele zile ale lui august, la moșia din Colpach a logodnicei mele, de unde plecăm spre Ungaria după un mic înconjur¹⁸, timp în care aștept într-adevăr cu mare bucurie reîntîlnirea [cu Dv.] atît de plăcută pentru mine. Cred că la sfîrșitul lunii august sau la începutul lui septembrie putem să fim acolo dacă Înălțimea voastră nu intenționează atunci să plece în vreo călătorie. Noi toată luna octombrie vom fi acasă, deoarece m-am hotărît să pictez mai multe studii pentru un nou tablou¹⁹. Acum observ că poate am abuzat puțin cam mult de răbdarea d-lui prefect cu o scrisoare atît de lungă, deși mai trebuie să răspund la o întrebare cu privire la cazul noului protejat al Domniei voastre²⁰. Voi face totul cu cea mai mare bucurie în acest caz și rog pe dl. prefect să-l aibă pe respectivul tînăr în vedere, și dacă voi merge acasă, să-mi facă cunoștință cu el. Atunci am putea discuta mai pe larg lucruri în legătură cu care n-aș putea răspunde acum decît în mod aproximativ, întrucît nu sînt sigur dacă voi fi aici în iarna viitoare deoarece, din păcate, pînă acum n-am găsit o locuință corespunzătoare, cu atelier. Eventual, o dată și o dată va trebui să-l construim²¹. Știm cu cît interes urmărește Înălțimea voastră cariera mea, sper că nu va socoti ca o lipsă de modestie dacă-i comunic rezultatul pe care l-am obținut la Salonul din acest an cu *Vagabonzi noaptea*²² și cu *Scenă de la Muntele de pietate*. Mie mi-a căzut de două ori bine medalia obținută, știînd că juriul n-a fost dispus cituși de puțin anul acesta să dea o medalie unui străin, și în afară de aceasta mă găsesc într-o luptă aproape fătîșă cu juriul care încă nu se poate elibera de tradițiile academice; am deci convingerea că juriul s-a simțit forțat moralmente și nu putea face altceva decît să mă medalieze²³. În afară de aceasta, aproape toată presa a publicat articole elogioase, pe care le stringe logodnica mea și ceea ce intră în mîinile ei nu mai poate fi luat, altfel vi le-aș fi trimis, dar [cuvînt indescifrabil] personal²⁴. Acum trimit fotografia tabloului: *Scenă de la Muntele de pietate* împreună cu fotografiile mele. După care, mulțumind încă o dată pentru bunăvoința Domniei voastre ce mă onorează, recomandîndu-mă în continuare atenției Dv., rămîn cu stima cea mai sinceră sluga Dv. plecată.

Munkácsy

P.S. — Dacă Domnia voastră m-ar onora cu rîndurile sale [de răspuns] încă înainte de plecarea mea, trimițînd fotografia Salonului, pe care mi-ați făgăduit-o, aș primi-o cu mare bucurie și mulțumire²⁵. Dar atunci, pînă la sfîrșitul lunii acesteia, vă rog s-o adresați [scrisoarea] aici, iar de la 1 al lunii viitoare vom fi la moșia logodnicei mele, și atunci vă rog s-o adresați astfel:

Château Colpach
Grand Duché de Luxembourg
Munkácsy

[Apoi, cu alt scris]: Watterton Matilde²⁶

Dos. 117, p. 9—14

¹ La Muzeul Banatului din Timișoara se află următoarele fotografii reprezentînd lucrări de Munkácsy, publicate de casa Goupil et Cie: 1. *Episode de la guerre de Hongrie*. Salon 1873 (inv. 449); 2. *Les Rôdeurs de nuit*. Salon de 1874 (inv. 448); 3. *Le Mont de piété*. Salon de 1874 (inv. 450). Toate poartă următoarea dedicație autografă a pictorului: « Înălțimii sale domnului Prefect Sigismund Ormos, în semn de respect, Paris 1874 ». Nu am găsit fotografiile artistului trimise lui Ormos. S-au rătăcit, probabil, în urma vicisitudinilor suferite de colecția Ormos, sau nu au ajuns la destinație, ceea ce nu ar fi exclus din moment ce Ormos în catalogul colecției sale (*op. cit.*, III, p. 206) menționează doar fotografiile amintite mai sus, arătînd că ele însoțeau scrisoarea din 16 mai 1874 [I, 2].

² Munkácsy s-a căsătorit cu Cécile de Marches (născută Papier) la 5 august 1874, precum aflăm din scrisoarea acesteia către Malonyay [I, 3, nota 11].

³ « Atit cit e de ajuns » (lat.). Expresie folosită de pictor și în scrisoarea sa din 21 mai 1870, către Antal Ligeti (M.M.V.L., p. 65).

⁴ Cf. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, etc. exposés au palais des Champs-Élysées*, le 1^{er} mai 1874, nr. 1374: *Le Mont de Piété*; vezi și Végvári, picturi, 188 (New York, Metropolitan Museum).

⁵ Castelul și moșia de la Colpach (marele ducat al Luxemburgului), proprietatea baronului Edouard de Marches, iar după moartea acestuia a viitoarei soții a lui Munkácsy, Cécile de Marches. Moșia, care va fi administrată de soția lui Munkácsy, aducea un venit anual de 60 000 pînă la 70 000 de franci. Artistul avea aici un atelier și a pictat la Colpach numeroase peisaje. În 1910, noul proprietar a reconstruit castelul, schimbîndu-i aspectul inițial (printre altele, au fost distruse și picturile murale executate de Munkácsy cu prilejul primelor sale vizite; cf. Végvári, *op. cit.*, p. 254). Castelul și parcul pot fi văzute în starea lor originală într-o carte poștală trimisă de soția lui Munkácsy compozitorului Károly Agházy în 1899; cf. dr. Steiner László în *Művészettörténeti Ertesítő*, 1968, t. XIII, nr. 3–4, p. 264. De asemenea s-au păstrat două fotografii, una reprezentînd parcul și fațada principală, alta interiorul unei camere adesea redată de Munkácsy (fotografii publicate de Ilges, *op. cit.*, p. 53 și 60).

⁶ Bellevue era un loc preferat de plimbare al parizienilor, pe valea Senei, lângă Saint-Cloud. În apropiere se mai găsesc hipodromurile de la Longchamp și Auteuil, Bois de Boulogne, Meudon etc. Vezi și Georges Cain, *Environs de Paris*, I, Paris, Flammarion, f.a., p. 149–168.

⁷ De fapt trecuseră 12 ani [I, 2, nota 5].

⁸ Vezi Anexa I, 2, nota 5.

⁹ Ormos Zsigmond, *Urbinoi Santi Rafael*, Timișoara, 1867, 130 p. (ms. la Arhivele Statului Timișoara, fond 131, dos. 119); idem, *Giorgione Barbarelli di Castelfranco, Történeti korrajz* (Schîță istorică), Timișoara, 1872, 318 p. (ms. ibid., dos. 125).

¹⁰ Vezi textul, p. 238, nota 4.

¹¹ Dezső Malonyay publică o scrisoare a soției lui Munkácsy în care aceasta relatează în versiunea ei împrejurările căsătoriei sale cu pictorul (*Munkácsy Mihály élete és munkái*, Budapesta, Singer și Wolfner, 1898, p. 123–126). Extragem din acest interesant document următoarele pasaje: « În timpul războiului din 1870 am plecat la Düsseldorf, împreună cu soțul meu, spre a vizita cîțiva prieteni, ofițeri francezi, prizonieri la Düsseldorf. În ziua de Crăciun am fost invitați la masă la Brutenbacher Hof. Întîmplarea a făcut să nimeresc chiar lângă dl. Páal [pictorul László Páal, cel mai bun prieten al lui Munkácsy n.n.], pe care împreună cu Munkácsy l-a invitat un colonel francez. Cum nici Páal nu prea reușea să se înțeleagă cu ofițerii francezi, l-am rugat pe de Marches să-i ajute. Munkácsy necăjit exclamă: « Totuși e îngrozitor că în străinătate nimeni nu-i înțelege pe maghiari! ». Apoi însă a găsit un mijloc de conversație: desenă caricaturi pe care le-am dat din mină în mină în jurul mesei. Soțul meu văzuse chiar în acel an la Salonul din Paris [tabloul intitulat] *Ultima zi a unui condamnat la moarte* [asupra acestui tablou vezi textul, p. 247], pe care nu contenea să-l admire, — s-a prezentat lui Munkácsy care în aceeași seară ne-a invitat la Mahlkasten. Părăsind Düsseldorful, de Marches i-a cerut lui Munkácsy să promită că ne va vizita neapărat cînd va veni la Paris, ceea ce a și făcut în ianuarie 1871 [vezi nota 12]. L-am primit cu plăcere, l-am ajutat să găsească un atelier bine luminat [...]. Doi ani trecuseră astfel cînd baronul de Marches muri. Munkácsy era adînc indoliat, l-a înconjurat cu prietenie credincioasă în perioada cît a fost bolnav și în clipa morții [baronului] era atît de apropiat de noi încît însuși socrul meu, contele Han Steenhuyser, m-a incurajat: Dumneata ești încă tinăară (aveam 22 de ani), să nu rămii văduvă, uite, ai putea să te măriți la timpul potrivit cu Munkácsy [...]. Am urmat sfatul socrului meu și la 5 august 1874 m-am căsătorit cu iubitul meu Miska, la Colpach, unde am construit imediat și un atelier, și unde a creat atîtea lucruri frumoase [...] ».

¹² Nu s-a putut stabili pînă acum cu precizie cînd a sosit Munkácsy la Paris de la Düsseldorf. Végvári (*op. cit.*, p. 300, nota 2), bazîndu-se pe scrisoarea pictorului către Karoly Telepy expediată de la Paris la 27 noiembrie 1871 (M.M.V.L., p. 53), consideră că din această lună artistul se mută la Paris. Scrisoarea de față arată că acei autori care au plasat acest eveniment la începutul anului 1872 nu au greșit (W. Ilges, M. v. Munkácsy, Bielefeld și Leipzig, 1899, p. 50, dă data de 1 ianuarie 1872; Malonyay consideră că Munkácsy a venit la Paris la începutul anului 1872 — cf. Végvári, *loc. cit.*). Scrisoarea soției lui Munkácsy către de Malonyay transcrisă de noi la nota precedentă, conține o eroare evidentă în afirmația că Munkácsy vine la Paris în ianuarie 1871, dovadă că n-a acceptat-o nici Malonyay. Deși Munkácsy și-ar fi dorit un atelier simplu, liniștit, asemănător aceluia de la Düsseldorf, baronul de Marches l-a convins să închirieze o locuință și un atelier demn de renumele său (consolidat la Paris după Salonul din 1870), unde să poată primi modelele portretelor sale. De aceea s-a instalat în luxoasa casă de pe rue de Lisbonne nr. 74 (cf. Ilges, *op. cit.*, p. 50–51).

¹³ Vezi mai sus, nota 5. Nu se știe cînd a venit prima oară Munkácsy la Colpach. Ilges și Malonyay (*op. cit.*) nu fac precizări în această privință. În baza corespondenței pictorului, Végvári plasează acest fapt în ianuarie 1872 (*op. cit.*, p. 139 și 300, nota 9). O primă vizită, în primăvara anului 1871, pare a fi sugerată de unele scrisori (Végvári, *op. cit.*, p. 131). Oricum, la 15 februarie 1872, pictorul scria prietenului său Károly Telepy: « La Paris m-am simșit deodată foarte nefericit, așa că după aproape o lună de adevărate conflicte sufletești, am fugit din fața muzelor, și iată că sînt aici la un cunoscut, baronul de Marches, lângă Luxembourg, într-o frumoasă locuință de vară. Mă bucur de plăcerile vieții de la țară, ne plimbăm cu trăsura, într-un cuvînt trăim ca peștele în apă [...] » (M.M.V.L., p. 70). Vezi și textul, p. 247.

¹⁴ Baronul de Marches a murit în vara anului 1873 (cf. Végvári, *op. cit.*, p. 140). Într-o scrisoare din 29 iunie 1873 pictorul se adresa văduvei lui de Marches în termeni ce arată că o considera încă de atunci logodnica sa.

¹⁵ Malonyay, *op. cit.*, p. 123, arată într-adevăr că baronul de Marches vizitase Ungaria împreună cu soția sa. Végvári adaugă că de Marches fusese chiar ofițer în regimentul austriac din care făcea parte căpitanul Lenkey, cunoscutul erou din perioada revoluției maghiare de la 1848 (Végvári, *op. cit.*, p. 121).

¹⁶ Nu am putut identifica acest personaj.

¹⁷ Vezi nota 1.

¹⁸ Vezi Anexa I, 4, nota 1.

¹⁹ Cf. *Explication*, cit., 1875, nr. 1528; vezi și Végvári, picturi, 206 (Köln, Wallraf Richartz Museum). Există în vederea acestui tablou mai multe schițe pictate în 1874 la Paris (Végvári, picturi, 193, 194, 195, 196, 197). Aceste studii continuă seria figurilor schițate la Békéscsaba, unde după Végvári (p. 166) artistul ar fi conceput compoziția. În realitate (vezi și Anexa I, 5, nota 2 și 6, nota 3) scrisoarea de față ne îngăduie să considerăm că Munkácsy, care studia fiecare element al compoziției după model (cf. Végvári, p. 258), a căutat în Ungaria concretizarea în detaliu a unei concepții compoziționale deja elaborate la Paris.

²⁰ Nu am reușit să identificăm cine era tinărul pe care Ormos îl recomanda lui Munkácsy.

²¹ Locuința-atelier din rue de Lisbonne se va dovedi repede neîncăpătoare și Munkácsy va începe construirea unei case, în rue Legendre nr. 6, lângă Parc Monceau, unde îl va vizita Ormos în 1878 [II, 7, nota 1]. Nici casa din rue Legendre nu va satisface pretențiile crescînde ale soților Munkácsy, astfel că în 1879 ei vor începe construcția unei alte locuințe pe Avenue de Villiers, terminată în vara anului 1880 (cf. Végvári, p. 249).

²² Végvári, picturi, 153 (Budapesta, Galeria Națională). Cf. *Explication*, cit., 1874, nr. 1375; vezi și textul, p. 248—249.

²³ Munkácsy a obținut la Salonul din 1874 medalia a II-a, împreună cu Edouard Castres, Henri Gervex, Firmin Girard, Charles Gosselin, Jean-Baptiste Guillemet, Pierre Billet, André Hannebicq, Alphonse Lecadre, Hector Leroux, Alphonse Montchablon, Edouard Ponsan-Debat (cf. *Explication*, cit., 1875, p. XIV). Două scrisori în limba germană către viitoarea sa soție, anterioare celei pe care o publicăm, una din 26 mai, cealaltă din 28 mai, sînt interesante pentru atitudinea lui Munkácsy față de Salon: « Paris, 26 mai 1874 [. . .]. Am primit o «Seconde médaille». Ei cred că mi-au produs o mare bucurie și dintr-un punct de vedere general ar fi așa, dar dacă cineva are atîta imaginație încît să pretindă prima [medalie], atunci pot să se ducă la naiba cu medalia a doua. Dar pentru că am auzit că această medalie îmi dă dreptul de a fi hors concours, s-o ia dracul, cel puțin la atît e bună; vestea mi-a fost totuși indiferentă și îi invidiez pe cei ce se bucură de asemenea decorație [. . .] » (M.M.V.L., p. 84—85); « Paris, 28 mai 1874 [. . .]. Juriul este la fel de atacat anul acesta ca și anul trecut. Primele trei medalii le-au distribuit în mod incorect elevilor Academiei, printre alții lui Blanchard [medalia I fusese acordată pictorilor Edouard Blanchard, Pierre Lehoux și Louis Prion; cf. *Explication*, loc. cit.], pentru marele tablou cu nimfa pe care l-am văzut împreună la Expoziția Academiei. Medalia de aur acordată lui Gérôme răsplătește nemuritoarele-i opere. Pe mine m-ar fi omis cu plăcere, dar s-au gîndit că nu merge și totuși s-au hotărît să fie generoși. Ziarele fac praf juriul. Cîteva articole mari și frumoase le-am pus deoparte ca să ți le duc. *Le Bien public* l-am pierdut [articolul din acest ziar este citat de Végvári, p. 301, nota 55] și nu-l pot găsi, deși erau în el cîteva lucruri frumoase [. . .] ».

²⁴ Vezi scrisoarea pictorului din 26 mai 1874, citată în nota precedentă.

²⁵ Pasaj nelămurit. Ar putea fi vorba de fotografia reprezentînd interiorul locuinței lui Ormos.

²⁶ Nu știm cine este acest personaj.

4

Budapesta, 5 septembrie 1874 ¹

Onorate domnule prefect!

Mii de mulțumiri pentru invitația Dv. de care nu voi întîrzia să mă folosesc, dar dat fiind faptul că în acest moment nu pot preciza perioada, să-mi fie îngăduit ca la timpul potrivit să vă anunț pe Înălțimea voastră printr-o telegramă. Pînă atunci îmi exprim bucuria pentru revederea apropiată și rămîn cu profundă stimă credinciosul Domniei voastre,

Munkácsy

Dos. 117, f. 19

¹ După căsătorie soții Munkácsy pleacă în Elveția, vizitînd orașele Basel, Thun și Geneva, apoi la Milano și Veneția, unde rămîn cite două zile; cf. scrisorile inedite ale soției pictorului din 9 și 20 august citate fragmentar de Végvári, *op. cit.*, p. 142 (Szepmüvészeti Muzeum). De aici prin Viena merg la Budapesta. Despre primirea de la Budapesta soția lui Munkácsy scrie părinților săi: « [. . .] Banchetul organizat lui Miska a fost foarte frumos. Toate persoanele oficiale care sînt acum la Pesta au fost de față. Ziarele au scris pe larg a doua zi despre aceasta [. . .]. Arhiepiscopul ne-a invitat printr-o telegramă să mergem la Kalocsa. Prefectul din Timișoara [Sigismund Ormos] la fel. La acesta vom merge pentru opt zile; ap. Végvári, p. 143.

5

Onorate domnule prefect!

Am sosit obosiți la Csaba¹, mai ales biata mea soție a avut neapărat nevoie de cîteva zile de odihnă, înainte de a ne putea continua drumul care-mi va aduce bucuria dorită a revederii. Sper că de acum înainte nu va interveni nici o piedică, așadar așteptăm doar binevoitorul răspuns al Domniei voastre, care

noi, care mă onorează. Ajungând la Csaba² m-am apucat imediat de treabă și într-adevăr am reușit să găsesc pentru tabloul meu câteva modele bune care mi-au fost de folos. Schița am prelucrat-o, adică am modificat-o. După toate acestea am pornit la drum prevăcut cu câteva studii și costume bune³. La Pesta am întârziat vreo două zile, timp în care ne-am distrat bine și pot să spun că într-adevăr am plecat cu amintiri plăcute din patria mea, care acum e atât de departe de mine. Dar nu am dreptul să mă plîng, căci și aici sînt acasă, și chiar în împrejurări plăcute. Dar mă cuprinde un sentiment ciudat cînd mă gîndesc că aici [în Franța], sînt acasă! Aici, unde pînă acum mă manifestam ca oaspete, dar cu acest sentiment [că în Franța mă aflu acasă] mă voi obișnui repede. Părinții soției mele m-au primit cu mare bucurie, mai ales fiindcă erau îngrijorați în ce o privește pe soția mea din cauza cliimei din Ungaria, dar după ce și-a povestit impresiile și între ele, la locul cel mai de frunte, zilele plăcute petrecute la Înălțimea voastră, de atunci sînt împăcați și liniștiți cu totul. De aici plecăm la Paris la 4 noiembrie, unde voi lucra serios pentru că încep să devin nerăbdător. De acolo îmi voi îngădui a vă scrie, pentru că dorința mea cea mai sinceră este de a menține legătura, atât de plăcută pentru mine, cu Domnia voastră. Și acum îngăduiți-mi, Domnia voastră, să exprim încă o dată, împreună cu soția mea, recunoștința pentru serviciile voastre și rămîn cu sinceră stimă sluga Dv. plecată,

Munkácsy

Dos. 117, f. 26--27

¹ Vezi însemnarea lui Ormos din 8 octombrie 1874 [II, 2].

² După vizita de opt zile la Ormos (vezi Anexa II, 1, 2 și textul, p. 244), soții Munkácsy se întorc la Békéscsaba, unde artistul își continuă studiile începute, apoi îl vizitează pe Szamossy la Oradea, continuîndu-și drumul la Budapesta în jurul datei de 10 octombrie (cf. Végvári, p. 143). De aici, după două zile (cum reiese din scrisoarea de față) ei pleacă la Colpach, unde vor rămîne aproximativ trei săptămîni (pînă la 4 noiembrie, cum aflăm din scrisoarea de față).

³ Vezi Anexa I, 3, nota 19. Rindurile lui Munkácsy întăresc presupunerile noastre cu privire la metoda sa de lucru.

7

Paris, 20 decembrie 1874

Onorate domnule prefect!

Abia pot spera a fi iertat de Dv. după o tăcere atât de lungă, dacă nu aș ști că Domnia voastră cunoașteți puterea cu care practicarea artei [pune stăpînire pe] om [care astfel] e în stare, dacă nu să uite, să amine îndeplinirea celor mai plăcute îndatoriri. În această greșală m-a împins și pe mine zelul meu, dar acum cînd a trecut primul acces al furiei mele de a picta, avînd puțin răgaz, cu cea mai mare bucurie mă întorc la amintirile legate de persoana prețioasă a Înălțimii voastre. Noi de la 4 octombrie¹ sîntem într-adevăr aici la Paris, unde ne-am instalat provizoriu în garsoniera mea (rue de Lisbonne, 74)², neavînd nici o perspectivă să găsim atelier bun, împreună cu locuința. Altfel, deși locuința noastră e mică, ne simțim bine în ea, și mai ales veseli. În acest moment generalul Tűr[r]³ își petrece aici mai tot timpul și am avut ocazia să fiu cu el de mai multe ori, printre altele în zilele acestea am petrecut la el câteva ore foarte plăcute, lîngă orchestra lui Berkes⁴, aflătoare aici. Reményi⁵, fiind și el de față, a cîntat de asemenea. Acum țiganii preocupă publicul parizian cucerind pe toată lumea, sînt chiar răsfațați, de aceea mă tem că nu se va mai putea vorbi cu ei la Salonta, cînd se vor întoarce din turneul lor triumfal. Oricum, tot una e, căci și ei contribuie la cunoașterea națiunii maghiare⁶. Caradoc⁷, împreună cu călărețul lui, a fost deja uitat, trecut în cronică vremurilor de demult, așa merge aici, publicului parizian îi trebuie evenimente mereu noi și surprinzătoare. În ce mă privește, lucrez intens la *Eroul satului*, a cărui schiță am prezentat-o Domniei voastre⁸, ceea ce mă preocupă atât de mult acum încît nu sînt de prea mare folos în reuniunile mondene. Dar nici nu le caut și adesea cîțiva buni cunoscuți ne întîlnim la noi serile care trec astfel repede. Foarte repede chiar, pentru că pînă la expoziție mai sînt doar două luni și jumătate, și mai este mult de făcut la lucrarea mea începută. În aceste zile am avut surpriza să aflu că am fost ales membru de onoare al Academiei din Stockholm⁹. Această [împrejurare] m-a bucurat cel mai mult [prin faptul] că am constatat că sînt oarecum cunoscut și într-un loc unde încă n-a fost văzut nimic de mine. Dar poate că dacă s-ar fi văzut nu m-ar fi ales. Aici lumea se ocupă de deschiderea operei, ceea ce constituie subiectul discuțiilor în toate saloanele, și dacă la o masă omul nu știe cu ce să înceapă conversația cu vecina sa, începe să vorbească despre operă, ceea ce furnizează un material inepuizabil. Dar și merită să se vorbească despre ea, pentru că e într-adevăr frumoasă și reprezintă cu cea mai strălucitoare bogăție gustul modern. Eram curios [să asist] la inaugurare, dar am întârziat pentru că literalmente e imposibil să ajungi la un bilet, nu numai la inaugurare, dar și pentru spectacolele ce vor avea loc mai multe săptămîni după aceasta. Sper că vor putea fi văzute spectacole mai bune decît acelea ale operei actuale, care e într-adevăr *proastă*¹⁰,

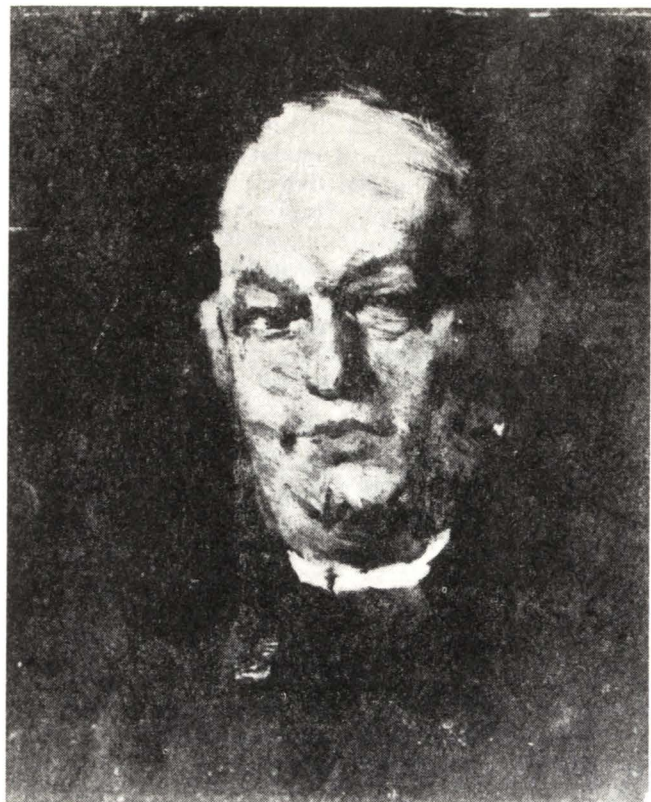


Fig. 20. — Mihály Munkácsy, *Portretul lui Ede Reményi*. După 1874 (Muzeul din Kiscéll).

incît e imposibil să le ascuți pînă la sfîrșit, cu excepția unor [cîntăreți] ca Faure¹¹, care oferă o compensație și în afară de el foarte puțini...

De altfel noi frecventăm rar teatrul, din două motive: în primul rînd pentru că se termină foarte tîrziu și în al doilea rînd pentru că acasă timpul trece în așa fel că nu-i simțim lipsa. M-am bucurat foarte mult de știrea că expoziția a fost mutată la Timișoara¹², și de acolo mai departe, deoarece la noi, desigur, trebuie să procedezi în așa fel, incît dacă oamenii nu merg la munte, muntele să fie împins la ei. Sint permise oare cu destul interes aceste expoziții provinciale? Vom avea oare, în primăvara viitoare, norocul prezenței Domniei voastre? Amîndoi ținem foarte mult la aceasta, soția mea, ca și mine, s-ar bucura foarte mult dacă dorința noastră ca Dv. să onorați cercul nostru s-ar împlini. De altfel, Parisul ar fi de mare interes pentru Dv. Acum, cerînd încă o dată scuze pentru lunga mea tăcere, termin scrisoarea mea cu promisiunea că pe viitor voi fi mai punctual. De altfel aceasta e prima scrisoare de la sosirea noastră [la Paris]. Recomandîndu-mă și în viitor prieteniei Dv., transmițînd și salutările soției mele, rămîn cu adîncă stimă sluga Dv. plecată

Munkácsy

Dos. 117, f. 29–32

¹ O scăpare evidentă a lui Munkácsy, data corectă fiind 4 noiembrie (vezi scrisoarea anterioară).

² Vezi Anexa I, 3, nota 21.

³ István [Stephan] Türr (1825–1908), general în armata italiană, cunoscută figură a emigrației maghiare de după 1849. Cf. Wurzbach, *op. cit.*, XLVII, 1883, p. 91–101, și Révai, *op. cit.*, XVIII, 1925, p. 560–561. Cariera romantică a lui Türr a inspirat o serie de scrieri (acestea, precum și numeroasele sale articole politice sint menționate în Wurzbach, *loc. cit.*). Există o întreagă iconografie a sa (menționată de Wurzbach), din care amintim portretul datorat lui Jacob Marastoni (1868) și gravura apărută în *Illustrated London News* (iulie 14, 1860, p. 18). Biografia și contemporanii lui Munkácsy au consemnat faptul că Türr era un oaspete permanent al lui Munkácsy. În 1894 Munkácsy a pictat un portret al generalului (Végvári, picturi, 159). Scrisoarea de față se referă probabil la una dintre primele lor întîlniri.

⁴ Vestit lăutar țigan. Un desen de Munkácsy reprezentînd-l pe lăutarul Béla Berkes, desigur din aceeași familie (1895), se află la muzeul din Kiscéll. Cf. Péterné Cifka, *Adatok Munkácsy Mihály munkásságához* (Date cu privire la activitatea lui Munkácsy), în *Művészettörténeti Értesítő*, XII, 4, 1969, p. 286. Pe spatele desenului pictorul a consemnat împrejurările în care a executat acest desen la una din petrecerile cu specific maghiar la care Munkácsy era bucuros să participe.

⁵ Ede Reményi, celebru violonist maghiar (1830–1898). Cf. Gwendolyn Dunlevy Kelley și George P. Upton, *Edouard Reményi*, 1906, ap. Cifka, *op. cit.*, p. 286, nota 7. Asupra relațiilor dintre Reményi și pictor, vezi Cifka, *op. cit.*, p. 284–286. Un portret al lui Reményi de Munkácsy la muzeul din Kiscéll (Végvári, picturi, 273). Cifka afirmă, după *Zenészet Lapok* (Foile muzicale), 1875, p. 39 și 1876, p. 20, că Reményi a venit la Paris în 1875 (*op. cit.*, p. 286, nota 4) și că în 1878 a plecat într-un turneu în jurul lumii (*op. cit.*, p. 286, nota 7). Deci tabloul ar data dintre 1875 și 1878. Scrisoarea de față ne permite să precizăm că Reményi se afla la Paris în relații amicale cu Munkácsy încă din decembrie 1874. Franz Liszt scria despre Ede Reményi: « Seul d'entre les violons actuels il possède la tradition authentique de la forme véritable, comme des gens ésotériques de cet art » (*Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Paris, Librairie nouvelle, 1859, p. 329).

⁶ Presa contemporană pariziană se ocupă pe larg de reprezentațiile țiganilor caracterizate printr-un farmec exotic, cu o notabilă influență asupra muzicii timpului. Astfel, *La Vie parisienne* din 5 decembrie 1874, p. 685–687, consacră lungi comentarii acestui fenomen, fără a preciza dacă e vorba de țigani din Ungaria sau din Balcani. Însă după gravura ce alcătuiește frontispiciul textului și care reprezintă țigani în costume ungurești, precum și după unele indicii din text (se vorbește de ceardăș), vedem că este vorba tocmai de lăutarii la care se referă artistul în scrisoarea sa. În continuare, revista franceză reproduce un cîntec țigănesc, cu o introducere de Téphile Gautier, din care cităm citeva pasaje pentru valoarea lor evocatoare: « [...] Ce ne sont pas là, croyez-le, des rêveries de poète. La musique tzigane agit violemment sur les êtres les plus prosaïques, et fait chanter Tirely au philistin lui-même, assoupi dans son obésité et sa routine [...]. Eux qui bravent ou déjouent toutes les lois, ne se soumettent pas davantage aux formules pédantesques de l'harmonie et du contrepoint; le libre caprice dans la libre nature, l'individu s'abandonnant à la sensation, sans remords de la veille, sans souci de lendemain, l'enivrement

de l'espace, l'amour du changement, et comme la folie de l'indépendance, telle est l'impression générale qui se dégage de ces chants [...]. Leurs thèmes ressemblent à des bruissements de feuilles, à des soupirs de harpe éolienne; leur rythme a des lointains galops de chevaux dans les steppes».

⁷ Nu am putut identifica acest nume.

⁸ Munkácsy arătase probabil lui Ormos schița în cărbune a tabloului (Végyvári, desene, 106).

⁹ Această alegere nu este consemnată în bibliografia consultată de noi. Ar fi deci un element inedit care confirmă o dată mai mult prestigiul internațional de care se bucură artistul încă din acești ani.

¹⁰ Construcția noii clădiri a Operei (1861–1875), datorată arhitectului Charles Garnier, a captivat atenția publicului francez al vremii. Clădirea stă sub semnul unui eclectism specific tendințelor istoriste dominante în arhitectura vremii. Totuși, încă de pe atunci atât edificiul în sine, cât și întreg programul spectacolelor au fost supuse unor critici violente. Pentru întregirea imaginii prezentate de Munkácsy, amator el însuși de interioare fastuoase, extragem câteva pasaje din comentariile revistei *La Vie parisienne*, reunite sub titlul *Les Folies Garnier* (1875, 3 aprilie, p. 183–191): «[...] Et puis, est-ce un Opéra, un casino ou un tombeau [...]. Evidemment l'architecte, voulant faire très grand et très riche, et résumer tous les styles depuis le Pharaon jusqu'à nos jours, a songé à Osiris et aux Folies-Bergère». O caricatură de la p. 189 este însoțită de următoarea explicație referitoare la publicul operei: «[...] toutes les langues, excepté le français, tous les goûts, excepté le bon. Et vous croyez que Faure n'est pas quelque peu sot de se donner la peine de si bien chanter et que la moindre ménagerie domptée par messieurs Halanzier et Garnier en personne ne ferait pas bien mieux leur affaire!».

¹¹ Jean-Baptiste Faure (1830–1914), bariton și compozitor francez. Edouard Manet i-a pictat în mai multe rânduri portretul (cf. Adolphe Tabarant, *Manet*, 4^e édition Paris, Gallimand, 1947).

¹² Vezi Anexa II, 4.

Onorate domnule prefect!

Ca să nu întirzii iarăși prea mult, mă grăbesc să răspund la rîndurile Dv. prețioase și să vă dau informațiile cu privire la Corot¹. Corot, unul dintre cei mai remarcabili peisagiști ai epocii contemporane, care însă a luptat aproape o jumătate de secol împotriva neînțelegerii publicului, mai mult încă, adesea și juriul îl neglija, mai ales la început, cînd nu-i primea tablourile în expoziție, totuși, în sfîrșit s-a întîmplat ceea ce nu putea să nu se întîmple, și anume recunoașterea îndelungatelor sale străduințe, consacrarea, încît acum un tablou care cu 25 de ani în urmă se putea cumpăra cu 50 de franci, se vinde cu cel puțin 5 000 de franci. Corot are acum 80 de ani. De tînră a lucrat cu cea mai mare hărnicie și numai începînd de la vîrsta de 60 de ani a avut parte de recunoaștere și aceasta nu din vina lui, ci din aceea a publicului. Juriul a comis și în acest an o nedreptate față de el, intrucît așa-numita Medalie de onoare nu i-a acordat-o lui, care ar fi meritat-o pentru rezultatele obținute de-a lungul întregii sale vieți, ci i-a dat-o lui Gérôme care, de altfel, e copleșit de onoruri ce depășesc meritele sale². Acest [eveniment] a avut drept rezultat acea [sărbătorire]³ despre care ați citit, și anume artiștii și amatorii, voinđ să-l omagieze pe artist, au comandat prin subscripție o mare medalie de aur (cei care au subscris au protestat bineînțeles în același timp împotriva atitudinii juriului), pe care într-o sală de la Grand-Hôtel, în prezența celor ce au participat la subscripție și a unui numeros public, au înmînat-o în mod festiv merituosului bătrîn care a ajutat pe atît de mulți oameni și a fost atît de mult timp prigonit⁴. Corot este mare ca artist și ca om, un caracter fără pereche, ceea ce nu pot să nu amintesc, fiindcă admir în el tot atît de mult pe om, cît și pe artist. În ceea ce privește relațiile mele cu Corot, nimic nu este adevărat, am fost tot atît de surprins ca și Domnia voastră de faptul că sînt numit elevul său⁵, deoarece l-am văzut pentru întia oară în viața mea pe venerabilul bătrîn la acea reuniune unde din toată inima m-am grăbit să-l sărut. M-a impresionat, într-adevăr, cînd am văzut cu cîtă firească simplitate primea expresia recunoașterii generale. Mai bine se întîmpla mai demult, deoarece cînd omul are 80 de ani toate acestea nu-i pot produce prea mare satisfacție. Corot n-a suferit niciodată lipsuri, fiind om cu stare, și mai ales de cînd i se cumpără tablourile are un venit din care nu cheltuiește pentru sine nici un sfert; ajută pe cine poate și are o grămadă de confrăți pe care i-a ajutat să iasă din numeroase lipsuri. Printre altele amintesc doar următorul fapt: un confrate nu a putut să plătească chiria casei în care locuia cu familia sa. Corot aflînd de aceasta a cumpărat casa pe neștiute, punînd-o la dispoziția prietenului său, și acesta este un fapt, un fapt a cărui pereche nu o cunosc, mai ales printre artiști, pentru că, din păcate, artiștii nu sînt renumiți prin iubirea lor unul față de celălalt⁶. Mai ales aici, cînd se ivește prilejul [artiștii] se dușmănesc și [purîndu-se astfel] nu au dreptate. Amintesc încă un fapt despre Corot. Un pictor sărac l-a rugat să-i pozeze sperînd să poată expune acest portret al unui om cunoscut, și în speranța [de a obține astfel] comenzi. Portretul a fost terminat, însă era atît de nereușit încît n-a fost admis în expoziție. Atunci bătrînul Corot i-a dat artistului 3 000 de franci și a păstrat portretul⁷. Un asemenea [gest] nu-l fac mulți pictori. Deocamdată atît pot să spun despre Corot.

Dar pentru că este vorba de artiști, trebuie să amintesc de Millet, de moartea căruia va fi auzit întîmplător Domnia voastră⁸. Millet avea 60 de ani și de asemenea doar în ultimii ani a ajuns să fie recunoscut. Trăia lîngă Paris, într-un sat numit Barbizon, la fel de simplu ca și cel mai simplu țaran. În ceea ce



Fig. 21. — Geoffroy Dechaume, Medalia oferită lui Corot de admiratorii săi în 1874 (După o gravură din *Le Monde illustré*, 20 februarie 1875).

privește operele sale, eu nu sint un mare prieten al lor, în afară de unul sau două tablouri. Picta subiecte de gen, avea multă simțire pentru subiectele intime, pe care însă le trata cu o neobișnuită stângăcie⁹. Dacă vă interesează, în viitoarea scrisoare vă voi vorbi mai pe larg despre el.

Și acum să trec la modestul meu atelier. *Eroul satului* se apropie de terminare. Despre succes să vorbească opinia publică, eu voi spune doar atita: că un negustor londonez a oferit 45 000 de franci, fapt pentru care mă bucur foarte mult, deși, cu drept cuvânt, toți se plîng de strîmtorare [materială]¹⁰. De altfel, acum ducem o viață oarecum nomadă, dintr-un bal în altul, concerte, serate, încît capul îmi vijlie, și abia dacă e o zi, adică o seară, în care să nu fim la o serată, ceea ce pe mine mă obosește foarte mult, pentru că lucrez toată ziua, iar seara cînd aș vrea să mă culc, trebuie să mă îmbrac, să-mi pun cravata albă și, ceea ce adesea reușesc foarte greu, să-mi compun o față zîmbitoare¹¹. Mie-mi place foarte mult societatea intimă, dar marile serate mă obosesc foarte mult, cu acestea sint obișnuiți doar francezii. De exemplu, acum este zece seara, și de acum înainte trebuie să mă îmbrac. Dar, Dumnezeu cu mila, nici eu nu-mi menajez mai mult cunoșcuii decît ei pe noi, ne revanșăm cu ocazia seratelor pe care le petrecem la mine. Mai ales de cînd Reményi este aici se întîmplă adesea ca o dată pe săptămînă să cînte la noi în fața unui public destul de mare. Sper că va place [aici] la fel de mult ca în toate locurile unde a cîntat pînă acum. Mă miră faptul că în Ungaria Reményi a fost atît de ignorat cît a stat acasă, întrucît aici place în general, și cred că dacă va răzbate aici va fi și acasă socotit din nou om mare. În ce privește politica de aici, sint incredințat că Domnia Voastră sînteți mai bine informat decît mine, deoarece din partea mea pot să tragă tunurile pînă bag de seamă. Lumea picturii se pregătește pentru Salon. Sint curios cum va ieși, deși nu cred că mai bine decît de obicei. Aștept cu mare bucurie revederea, aici ori în Ungaria, dar sper că odată și aici. Pînă atunci doresc să mențin legătura noastră, prețioasă pentru mine. Și acum, cerînd iertare pentru [această] lungă convorbire, recomandîndu-mă în continuare prieteniei Dv., rămîn credinciosul Dv. cu stimă

Munkácsy

Salutările soției mele aproape că am uitat să le transmit, deși pentru aceasta va urma un război între noi.

¹ Nu am găsit printre tăieturile din presă rămase de la Ormos articolele despre Corot ce au determinat dorința colecționarului de a fi informat de Munkácsy despre viața și activitatea marelui pictor francez. Un necrolog al lui Corot în limba germană (extras probabil din presa vieneză), ulterior deci scrisorii de față, se află în același dosar ce cuprinde și scrisorile lui Munkácsy pe care le publicăm (dos. 117, f. 52).

² Jean-Léon Gérôme (1824–1904), pictor și sculptor francez. A recunoscut printre primii valoarea lui Munkácsy (cf. scrisoarea acestuia către Antal Ligeti din Düsseldorf, 20 mai 1870 – M.M.V.L., p. 64). Mai târziu, cum rezultă și dintr-o scrisoare din 26 mai 1874 (cf. Anexa I, 3, nota 24), Munkácsy, probabil din lipsă de prețuire pentru pictura acestui corifeu al Salonului, nu-l agreează și, după cum vedem în scrisoarea de față, se alătură celor care au protestat împotriva distincției acordate lui Gérôme.

³ Munkácsy scrie: « ovatio ».

⁴ Această festivitate a avut loc la 28 decembrie 1874, cînd admiratorii marelui pictor i-au înmînat o medalie de aur executată de Geoffroy Dechaume; cf. Philippe Burty, *La Médaille du peintre Corot*, în *Le Monde illustré*, XIX, 1875, nr. 932, 20 februarie, p. 124–126: « Tous les souscripteurs qui purent s'y rendre vinrent serrer la main à M. Corot, dans un salon du Grand Hôtel et applaudir à la remise solennelle de la médaille. Corot était là, tremblant d'émotion, pâli par une maladie qui, brusquement, au retour de la campagne, l'avait atteint et l'a – pour un temps, il faut croire, – privé de ses forces. C'est une date dans l'histoire de l'art français ».

⁵ Nu știm în ce publicație au apărut aceste informații. Cu privire la unele afinități de viziune între peisajele lui Munkácsy și acelea ale lui Corot, vezi textul, p. 249.

⁶ Este vorba de casa din Valmondois pe care a cumpărat-o Corot spre a o dăruii lui Daumier, atunci cînd acesta, sărac și aproape orb, era în primejdie de a fi evacuat de proprietar (cf. Germain Bazin, *Corot*, Paris, 1942, p. 24).

⁷ Nu am reușit să găsim confirmarea acestei anecdote în bibliografia pe care am consultat-o cu privire la Corot.

⁸ Millet a murit în anul 1875, la 20 ianuarie.

⁹ Munkácsy l-a cunoscut pe Millet în 1873, cînd a petrecut aproape o lună la Barbizon. Végyvári (p. 159) analizează concordanța concepției lui Munkácsy cu personajele interiorizate ale lui Millet, ceea ce a generat și unele motive similare. Scrisoarea pe care o publicăm este, după știrea noastră, singura mărturie a opiniei lui Munkácsy asupra lui Millet.

¹⁰ Vezi și socotelile ținute de soția lui Munkácsy între 1874 și 1877, comentate de Zoltán Farkas în *Munkácsy és Sedelmeyer (A Magyar Művészettörténeti Munkákörösség Ekvönyve 1953, Budapest, 1954, p. 609)*. În acești ani Munkácsy a încasat din vânzarea tablourilor aproximativ 250 000 de franci (cf. și Végyvári, *op. cit.*, p. 180). Negustorul care a achiziționat tabloul este colecționarul și pictorul englez Koekkoek; acesta i-a cumpărat de altfel mai multe opere lui Munkácsy (Végyvári, *op. cit.*, p. 324, 327, 328).

¹¹ Vezi textul, p. 249.

II. FRAGMENTE DIN JURNALELE ȘI ÎNSEMNĂRILE LUI SIGISMUND ORMOS DIN ANII 1874–1882

1

25 septembrie 1874, [Timișoara]

Ieri cu trenul de seară eminentul pictor Mihaly Munkácsy a sosit de la Csaba cu soția, fostă baroană de Marches (născută Cécile Papier), pentru a mă vizita. Din convorbirea avută seara am aflat că Munkácsy, a împlinit 30 de ani, că acum cîțiva ani a avut o criză depresivă, deoarece după ce opera sa expusă la Expoziția universală de la Paris a avut parte de mari laude și a primit mai multe comenzi, l-a pătruns un fel de teamă că nu va putea satisface speranțele puse în arta sa¹. Lucra intens și ceea ce termina azi strica mîine, distrugîndu-și operele în ciuda faptului că a primit de la cumpărătorii săi, de la unul 15 000, de la altul 12 000 de franci, aceștia fiind mulțumiți². Baronul de Marches, văzînd starea în care se află artistul, l-a chemat la el la Colpach, în Luxemburg, și în timpul petrecut acolo a pictat peisaje în ulei pe zidurile locuinței care există și acum³, starea de spirit i s-a îmbunătățit, a putut iar să lucreze, și-a onorat comenzile și a cunoscut-o mai bine pe actuala sa soție, pe atunci baroană de Marches. Prima operă pe care Munkácsy a expus-o la Paris, amintită mai sus, a fost *Ultima zi a unui condamnat*⁴.

Dos. 16, f. 103

¹ Vezi textul, p. 248

² Ilges, *op. cit.*, p. 52, menționează faptul că Munkácsy, fiind deja la Paris, a distrus o variantă terminată a tabloului *Soțul beșiv* (Végyvári, picturi, 148, 1870–1872; Budapest, Galeria Națională), cumpărată anterior de negustorul Goupil cu 12 000 de franci, la o mărunță observație critică a acestuia.

³ Aceste patru picturi, distruse în 1910 [cf. și I, 3, nota 5], sînt înregistrate de Végyvári, picturi, 138: *De Marches și preotul Ell în parc*; și 139: *Spălătorese*, ambele din 1872; două peisaje, *ibid.*, 163 și 164 din 1873. Imaginea lor s-a păstrat datorită reproducerilor fotografice din Ilges, *op. cit.*, p. 54–55. Végyvári (p. 140) arată că nu se cunoaște tehnica în care au fost executate aceste decorații murale (ulei, secco sau frescă). Putem preciza acum, pe baza acestei însemnări a lui Ormos, că era vorba de picturi în ulei.

⁴ Végyvári, picturi, 104 (vezi mai sus, p. 264).

Munkácsy și soția sa au rămas la mine pînă la 29 septembrie. I-a împiedicat să rămînă mai mult timp faptul că eu am fost chemat la Budapesta, [...]. Așa că la 29 septembrie eu am plecat în capitală, iar Munkácsy și soția spre Csaba, la Reöck, unchiul lui Munkácsy. Însemnările mele privind biografia lui Munkácsy, pe care le-am consemnat după expunerea sa verbală, cu numerotarea I, II, III și datate din 27 septembrie, le anexez aici ¹. La aceste date se mai poate adăuga că în ciuda faptului că Munkácsy prin talentul său a cucerit o poziție și un renume frumos, nu se rușinează de starea sa umilă de odinioară. Își amintește des de perioada cînd era ucenic tîmplar și firea sa iertătoare este dovedită și de faptul că la Csaba a vizitat-o pe văduva tîmplarului Lángi, la care a lucrat ca ucenic tîmplar. Munkácsy n-a învățat în școli în tinerețe și întrucît nu i-a plăcut școala, a devenit tîmplar și apoi artist. El însuși recunoaște că a cîștigat în ce privește educația în perioada cît a stat la Szamosy, care a ținut doar cîteva luni. Lui Munkácsy i-au lipsit astfel condițiile unei pregătiri științifice și totuși anii petrecuți pe scena lumii și mai ales zilele trăite în cercurile culte pariziene i-au dat un fel de cultură care-l face să apară ca un bărbat elegant și cultivat. Acest exemplu dovedește că experiența de viață este cea mai bună școală. Limbile germană și franceză și le-a însușit, și cu toate că nu le vorbește curent ca limba maternă, datorită felului său de a vorbi aceste două limbi, precum și modului în care folosește expresii franțuzești cînd se exprimă în nemțește, nu i se poate tăgădui o anume eleganță. Munkácsy prețuiește foarte mult originea sa maghiară, ceea ce dovedește nu numai prin faptul că s-a întors din nou în patria sa, dar și prin declarația că nu va cere cetățenie străină sau naturalizare franceză. Soția sa este o femeie de ispravă și cultivată, nefiindu-i proprii prefăcătoria și șarlatania cu aspect de reclamă. E cam în vîrstă față de soțul ei, deoarece după părerea mea se apropie de 30 de ani ². Pare să prețuiască prosperitatea și fericirea familială. Averea sa este apreciată la o jumătate de milion de franci. La Colpach, în Luxemburg, are o moșie la țară. Munkácsy a dovedit o fire chibzuită spunîndu-mi că deși la Paris are o reședință fastuoasă pentru care plătește 6 000 de franci chirie, aranjarea interioarelor nu l-a costat bani deoarece mobilele și alte lucruri le-a plătit mai mult cu schițe și desene ale sale. De interioare fastuoase are nevoie la Paris pentru a-și menține prestigiul.

Dos. 16, f. 106 – 107

¹ Vezi textul publicat mai departe sub nr. 3.

² În realitate, soția lui Munkácsy avea aproximativ 23 de ani în 1874 (cf. scrisoarea citată în Anexa I, 3, nota 11).

3

[SCHIȚA BIOGRAFICĂ ASUPRA LUI MUNKÁCSY, ÎNTOCMITĂ DE ORMOS LA 27 SEPTEMBRIE 1874]

Munkácsy s-a instruit singur, fără maestru, el însuși a spus că în afară de Szamosy n-a avut alt maestru. A mers la Viena și s-a prezentat la Rahl care văzîndu-i desenele, deși era pictor istoric, nu numai că l-a primit printre elevii săi, dar i-a îngăduit să lucreze, în ciuda regulamentului, tablouri de gen și nu [cu subiecte] istorice ¹. Așa s-a și întîmplat și a început [să lucreze la] tabloul intitulat *De Paști* ². Colegii s-au supărat pe el și nu vedeau cu ochi buni faptul că pictează tablouri de gen. Pe Rahl însă nu-l vedea; indicațiile acestuia i-au lipsit, Rahl era bolnav și a și murit după cîteva luni. La München a mers la Piloty, al cărui renume îi era cunoscut și la care mergeau compatrioții săi spre a învăța. Lui Piloty nu i-au plăcut desenele lui, astfel că i-a dat indicații pentru executarea unui desen pe care să i-l aducă spre apreciere și spre a hotărî atunci dacă-l va primi [printre elevii săi]. Munkácsy s-a bucurat că a scăpat așa ușor prezentîndu-se, plătind astfel tribut modei generale, el de fapt nevoind să învețe cu Piloty ³. Nu s-a mai prezentat [la acesta] și a plecat la Düsseldorf unde a rămas trei ani ⁴. Aici era în elementul său, în domeniul picturii de gen și s-a prezentat la eminentul ei reprezentant, la Knaus. Acesta l-a primit, dar nu era de acord cu opiniile și planurile lui Munkácsy. Munkácsy a început să lucreze la tabloul *Ultima zi a unui condamnat*. Knaus se împotriva ideii acestui tablou, găsea că subiectul este prea serios și că ar [putea exercita] o influență negativă. A încercat să-l convingă pe Munkácsy să renunțe la executarea tabloului. Acesta nu s-a lăsat, astfel că și aici a lucrat fără îndrumarea maestrului, ba chiar împotriva acestuia. Cînd opera a fost gata i-a arătat-o lui Knaus, căruia a început să-i placă, schimbîndu-și părerea anterioară ⁵. Munkácsy a trimis tabloul la Paris, unde a obținut un premiu. Astfel și-a întemeiat renumele, iar meritul de a fi cîștigat premiul e cu atît mai mare cu cît acesta a fost obținut fără publicitate și obișnuitele intervenții, ba chiar a obținut recompensa cu toată împotrivirea președintelui juriului Dubeuf [sic], juriul fiind nevoit să cedeze opiniei publice. Dubeuf este un portretist în vîrstă, foarte bogat, care a obținut președinția juriului altfel decît prin meritele sale artistice. Dubeuf ⁶ i-a comunicat lui Munkácsy că l-ar vedea bucuros în salonul său. Munkácsy a refuzat, fapt care l-a supărat pe Dubeuf, și totuși a obținut recompensa ⁷. În 1871, înainte de a se stabili la Paris, i s-a oferit [un post de] profesor la Weimar. Principele îl agrea, Munkácsy a fost

la el la masă și la vinătoare. I s-a propus un contract potrivit căruia ar fi trebuit să predea nu tot anul, ci doar timp de câteva luni. Ar fi avut un salariu de 1 500 de taleri pe an, fiind obligat să predea doar șase luni. Dar Munkácsy n-a intenționat niciodată să se stabilească la Weimar, condițiile de acolo împotrivindu-se zborului înalt al tinărului său spirit, iar fama de care s-ar fi bucurat acolo i se părea neînsemnată. Contractul l-a semnat după multe rugăminți și stăruințe, introducând însă o clauză: [aceea că] acceptă postul de profesor numai dacă acesta nu va sta în calea desăvârșirii sale [ca artist], ceea ce l-a scutit de a merge la Weimar. Principele, cînd a înțeles eschivarea lui Munkácsy, a spus: «Nu credeam că se poate ca un maghiar să nu-și țină cuvîntul și totuși s-a întîmplat». Printr-o scrisoare politicoasă, Munkácsy i-a anunțat demisia sa⁹. Din anul 1871 este la Paris⁹, lucrînd mai departe independent.

La Satu-Mare, la un unchi, are o soră grav bolnavă de o boală de piept, după ce i-a mai murit un frate de aceeași boală.

Munkácsy a fost decorat pentru operele expuse la Expoziția universală de la Viena cu Crucea de Cavaler al ordinului Franz-Joseph.

Munkácsy a transpus în pictură desenul în creion cu titlul *O veste rea sosită de la soțul militar*¹⁰, aflat în posesia mea, și tabloul l-a vîndut tot acolo pe 4 forinți. *Husarul povestind*¹¹ l-a vîndut deja cu 80 de forinți, fiindu-i cumpărat de Societatea artiștilor, astfel că s-a simțit îmbărbătat, și tabloul său intitulat *Copii jucîndu-se*¹² l-a vîndut cu 130 de forinți.

Numele de familie originar al lui Munkácsy este Lieb. Tatăl său era casier la [vama] sării, mama sa era născută Réck. Și-a pierdut părinții de timpuriu, rămînînd orfan cu cei patru frați, dintre care trei băieți și o fată. Pe linie maternă, orfanii aveau cinci unchi, fiecare luînd la sine cîte un copil. Pe el l-a luat sub tutelă István Réock, avocat din Csaba. Dintre frați, mai tîrziu i-au murit trei și acuma are o soră la un unchi de la Satu-Mare. Nu-i plăcea să învețe, de aceea unchiul lui l-a dat ucenic tîmplar, fiind timp de șapte ani ucenic, apoi calfă. A lucrat doi ani la Arad ca ajutor, apoi, deoarece s-a ocupat întotdeauna cu pictura, a ajuns la Gyula, la Szamosy, căruia îi datorează inițierea nu numai în pictură, dar și în mai multe domenii de cultură [...].

Timișoara, 27 septembrie 1874

Munkácsy s-a născut la 20 februarie 1844, deoarece și-a sărbătorit cu mare strălucire, la 20 februarie 1888, la Paris, aniversarea a 44 de ani¹³.

Dos. 117, f. 44–46

¹ Munkácsy a stat la Academia din Viena doar o jumătate de an, în 1865. S-a orientat spre Karl Rahl (1812–1865), deoarece acesta era foarte popular în Ungaria (cf. Végvári, *op. cit.*, p. 56), unde a pictat numeroase portrete. Munkácsy a fost inițiat în felul de a lucra al lui Rahl de Szamosy și Than (vezi Anexa, I, 1, nota 9), foști elevi ai lui Rahl la Viena (cf. Végvári, *op. cit.*, p. 57). La Academie nu a învățat direct sub conducerea lui Rahl, ci a studiat în clasa pregătitoare. Rahl a participat probabil la cîteva corecturi (cf. Végvári, *op. cit.*, p. 58). Munkácsy a fost exclus din Academie la 17 iulie 1865 întrucît nu achitase taxele (cf. Végvári, *op. cit.*, p. 60). Este o perioadă foarte puțin cunoscută din activitatea sa, ceea ce face cu atît mai prețioase mărturiile consemnate de Ormos.

² Cf. Végvári, *picturi*, 34; 1865 (precizează că tabloul este pictat la Viena).

³ Munkácsy sosise la München în toamna anului 1866 (cf. Végvári, *op. cit.*, p. 75). La început studiază cu compatriotul său Sándor Wagner (1838–1919), dar o mai mare influență au asupra lui compozițiile lui Wilhelm Kaulbach (1805–1874), precum și pictorii Eduard Schleich (1812–1874) și Adolf Heinrich Lier (1826–1882), ambii influențați de școala de la Barbizon. În 1867, primind o bursă, pleacă la Paris spre a vizita Expoziția universală și are astfel prilejul să vadă opere de Courbet și de unii reprezentanți ai școlii de la Barbizon, printre care Millet. Întorcîndu-se la München părăsește Academia și

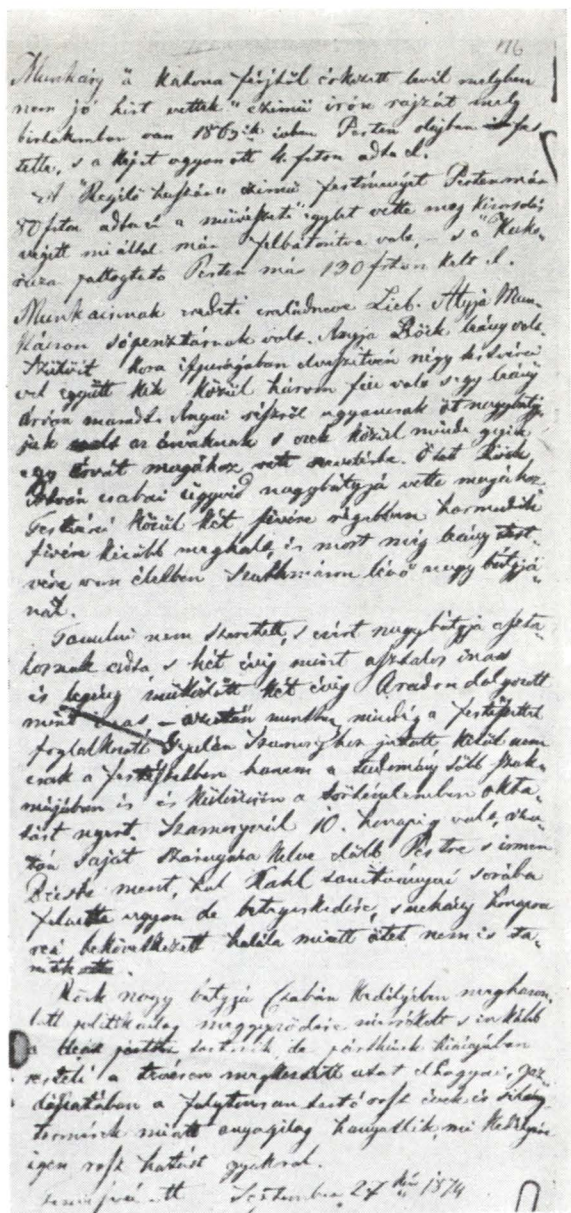


Fig. 22. — Sigismund Ormos, Ultima pagină a schiței biografice asupra lui Munkácsy. 27 septembrie 1874 (Timișoara, Arhivele Statului).

se înscrie în atelierul particular al lui Franz Adam (1815–1886). Devine membru al cercului lui Wilhelm Leibl (1844–1900), cu care se împrietenește. În toamna anului 1868 pleacă la Düsseldorf. Am rezumat aici fazele activității lui Munkácsy la München (cf. Végvári, *op. cit.*, p. 75–95). În ce privește episodul întâlnirii cu Karl von Piloty (1826–1886), menționăm că Munkácsy a manifestat aversiune față de naturalismul acestuia, precum reiese din două mărturii citate de Végvári (p. 80 și 94). Este, astfel, interesantă analiza concepției lui Piloty pe care Munkácsy o întreprinde în ziarul *Nagyvilág* (Lumea), în cronică sa asupra expoziției vieneze din 1868: « În operele lui Piloty este mai bine exprimat aspectul stofelor și al diverselor materiale decât mecanismul sufletesc și pasiunile corespunzătoare situațiilor » (cf. Végvári, *op. cit.*, p. 94). Prietenii lui Munkácsy l-au îndemnat să se adreseze acestui renumit profesor al Academiei din München (cf. Végvári, p. 71). Végvári arată (p. 290, nota 24) că Malonyay și Ilges afirmă, se pare după spusele artistului (Ilges, *op. cit.*, p. 33), că Munkácsy ar fi vrut cu tot dinadinsul să devină elevul lui Piloty, instalându-și șevaletul în atelierul acestuia. Vezi și Károly Lyka, *Magyar művészet Münchenben* (Viața artistică maghiară la München), Budapesta, 1951, p. 22. Végvári respinge această aserțiune. Faptele consemnate de Ormos, confruntate cu opinia exprimată de Munkácsy asupra artei lui Piloty, par a corespunde adevărului.

⁴ Munkácsy a rămas la Düsseldorf de la sfârșitul anului 1868 până la începutul anului 1872. Ludwig Knaus (1829–1910), care era de fapt profesor la Berlin, având un atelier și la Düsseldorf a putut corecta doar sporadic lucrările lui Munkácsy (cf. Végvári, *op. cit.*, p. 104). Despre influența lui Knaus asupra tablourilor de gen ale lui Munkácsy, vezi și textul, p. 251.

⁵ Fapt confirmat de scrisoarea din 1869 a lui Munkácsy către prietenul său Gyula Engel (citată de Végvári după Malonyay, *op. cit.*, vol. I, p. 167; la p. 117): « Tabloul meu este gata, este gata *Ultima zi a unui condamnat*. Ieri a venit la mine Knaus în micul meu atelier, s-a dus la șevalet și s-a uitat mult la tablou. Apoi s-a întors spre mine emoționat, mi-a strins mâna, mi-a cerut iertare că a avut o părere atât de defavorabilă când i-am arătat schița. M-a felicitat și m-a sfătuit s-o trimit la Paris — nimeni nu pictează un asemenea tablou acum — spunea ».

⁶ În realitate este vorba de pictorul Edouard Dubufe (1820–1883), autor de portrete și tablouri de gen.

⁷ Ilges, *op. cit.*, p. 45, spune că « vocea poporului » i-a dat medalia lui Munkácsy (« durch die Volksstimme verliehen »).

⁸ Într-o scrisoare în limba germană către baroana de Marches, din 9 iunie 1870, Munkácsy scria: « Un prieten care este profesor la Weimar se află din nou aici [la Düsseldorf]. Prin el și printr-o scrisoare inteligentă am scăpat de Weimar » (M.M.V.L., p. 69). Dar chemările n-au încetat, cum aflăm din scrisoarea adresată de pictor din Paris lui Károly Kiss, la 17 februarie 1872: « Ați auzit că trebuie să mă duc ca profesor la Weimar? Nu prea îmi vine să plec de aici [...] » (M.M.V.L., p. 71). Végvári (p. 308, nota 175) presupune că Liszt este acela care l-a propus pe Munkácsy ca profesor la Weimar, prietenia lor datînd din jurul anului 1870. Amănuntele acestui incident, așa cum sînt povestite de Ormos, completează informațiile cuprinse în aceste scrisori.

⁹ Înclinăm să credem, cum am mai arătat [I, 3, nota 12], că Munkácsy a venit la Paris la începutul anului 1872.

¹⁰ Vezi Anexa I, 1, nota 9.

¹¹ Vezi Anexa III, 11, nota 6.

¹² *Kukoriczapatogtato* (Végvári, picturi, 29), 1864.

¹³ Informația este luată de Ormos din ziarul *Nemzet* (Națiunea), din 24 februarie 1888 (tăietura de ziar în dos. 117, f. 58).

20 octombrie 1874, [Timișoara]

[...] Societatea de arte frumoase înștiințîndu-mă în sensul amintit, expoziția de artă de la Seghedin, compusă din 180 de piese, printre care operele celor mai buni artiști din țara noastră, a fost adusă la Timișoara, astfel că expoziția s-a deschis astăzi în localul Redutei. Aceasta este prima expoziție de acest fel organizată la Timișoara ¹.

Dos. 16, f. 108

¹ Vezi Anexa I, 7, nota 12.

6 septembrie 1878, Paris

[...] Am sosit la Expoziția universală, lângă Trocadéro [...]. În partea maghiară a secției de artă am examinat trei mari picturi de Munkácsy. Una dintre [acestea; Ormos folosește termenul « schițe » — n.n.] este atelierul său în care pictorul e înfățișat șezînd pe o masă alături de soție ¹. Își așteaptă cumpărătorii. Cealaltă reprezintă un han unde sînt grupați la o masă oameni în costume ungurești, iar în primul plan o pereche de îndrăgostiți, poate tineri căsătoriți ². Pe aceasta e scris « à vendre ». A treia pictură îl înfățișează pe Milton

orb. Sub această pictură e următoarea inscripție: « Milton dictant le Paradis perdu à ses filles ». Această pictură e în posesia lui Sedelmeyer la Paris³. Aceasta e după știrea mea prima pictură a lui Munkácsy în genul istoric. Concepția e norocoasă. Coloritul este pe toate trei tablourile obișnuitul cenușiu întunecat [...].

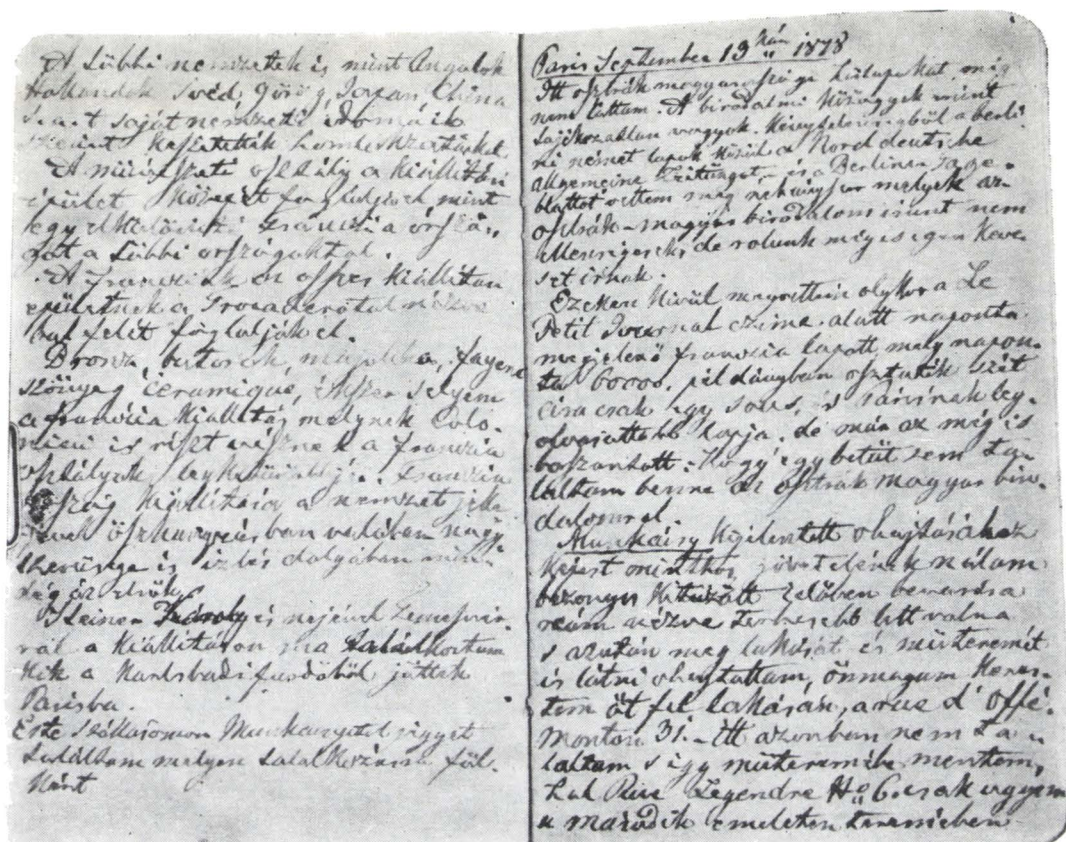


Fig. 23. — Sigismund Ormos, Carnet de însemnări din timpul unei călătorii la Paris. 19 septembrie 1878 (Timișoara, Arhivele Statului).

Dos. 147, f. 33 - 34

¹ Atelierul (Végvári, picturi, 214: 1876; în prezent în col. Walter, Baltimore. Tabloul figurase și la Salonul din 1876).

² Ormos n-a înțeles prea bine subiectul acestei compoziții, dar după descriere putem deduce că este vorba de tabloul Recruși (Végvári, picturi, 225: 1877; Budapesta, Galeria Națională).

³ Milton (Végvári, picturi, 246: 1877 - 1878; New York, Lenox Library). Este prima pictură cumpărată de Sedelmeyer de la Munkácsy. Înainte de a figura la Expoziția universală, tabloul fusese prezentat la Paris într-o sală specială (sfârșitul lui aprilie 1878; cf. Végvári, p. 207). Sedelmeyer, conform unei inițiative care va deveni un obicei, l-a expus în majoritatea centrelor artistice europene (Végvári, op. cit., p. 208). A editat și o selecție din cronicile apărute în presa franceză, datorată lui G. Neuda: *Urtheile der französischen Presse über Munkácsy und sein neuestes Gemälde*. Paris, 1879 (cf. Zoltán Farkas, op. cit., p. 612).

[...] Pe Munkácsy nu l-am vizitat și nici nu-l voi căuta. Trebuie mult timp pentru a afla unde locuiește și de altfel corespondența inițiată de el a întrerupt-o după vizita sa la Timișoara [...]¹.

Dos. 147, f. 34

¹ Vezi textul, p. 245.

[...] Am amintit că pe pictorul Munkácsy îl cunosc bine și ar trebui să-i întorc vizita făcută mie la Timișoara, dar nu știu unde locuiește. Dl. Picot¹ mi-a dat de știre că locuința lui Munkácsy este aproape și că mă va conduce la el, ceea ce m-a bucurat foarte mult. Dl. Picot a avut amabilitatea de a mă conduce la atelierul [pictorului], aflat în rue Legendre nr. 6², și întrucât Munkácsy nu se găsea aici, m-a condus la locuința acestuia de asemenea în apropiere, în rue d'Offémont nr. 31³, unde tot negăsindu-l, i-am lăsat cartea mea de vizită și m-am dus cu Dl. Picot la expoziție [...].

Dos. 147, f. 37

¹ Emile Picot (1844–1918), filolog, istoric și bibliograf francez, membru de onoare al Academiei Române. Între anii 1866 și 1868 este secretarul domnitorului Carol I. Între 1869 și 1877 funcționează ca viceconsul al Franței la Timișoara. Aici îl cunoaște pe Sigismund Ormos. În 1875 inaugurează un curs de istorie și limbă română la Paris, la Ecole des langues orientales vivantes. Este autorul unor erudite lucrări privind limba, literatura și istoria României, dintre care menționăm: *Documents pour servir à l'étude des dialects roumains*, Paris, Maisonneuve et Cie, 1873; *Chronique de Moldavie depuis le milieu du XIV^e siècle jusqu'à l'an 1594 par Grégoire Ureche*, Paris, E. Leroux, 1875–1885; *Alexandre le Bon, Prince de Moldavie* (în colaborare cu George Bengescu), Viena, Holzhausen, 1882; *Notice biographique et bibliographique sur Nicolas Spatar Milesco*, în *Publications de l'École des langues orientales vivantes*, IX (1883), 2^e série, Paris, E. Leroux, p. 431–492; *Notice biographique et bibliographique sur l'imprimeur Antime d'Ivir, métropolitain de Valachie*, în *Publications de l'École des langues orientales vivantes*, XIX (1886), Paris, E. Leroux. Vezi N. Georgescu Tistiu, *Emile Picot et ses travaux relatifs aux Roumains*, în *Mélanges de l'Ecole roumaine en France*, I, 1925, p. 181–282.

² Vezi Anexa I, 3, nota 21.

³ Locuința lui Munkácsy din rue d'Offémont trebuie să fi fost provizorie pînă la terminarea palatului de pe Avenue de Villiers.

Potrivit dorinței lui Munkácsy, deoarece venirea sa la mine la o oră anumită m-ar fi incomodat și așa fi vrut să-i văd atît locuința, cit și atelierul, l-am căutat la locuința sa din rue d'Offémont nr. 31, unde nu l-am găsit; m-am dus deci la atelierul lui, unde l-am găsit într-adevăr, la etajul al II-lea al unei case din rue Legendre nr. 6. Casa fusese proprietatea lui, dar fiind prea mare pentru nevoile sale a vîndut-o și s-a mutat cu locuința, păstrînd însă atelierul de la etajul al II-lea pînă în decembrie. Noua lui casă, de asemenea cu două etaje, dar mai mică, va fi gata la 15 octombrie, pe Avenue de Villiers, aproape de locuința sa actuală. Va costa 200 000 de franci și se va muta în ea¹. Pe Munkácsy l-am găsit pe o canapea; la picioare avea în loc de covor o piele de urs alb; mai încolo, între fotoliile din fața căminului, se afla pe podea o piele de tigru. Cînd m-a văzut a sărit în sus de bucurie și m-a îmbrățișat. În atelier mai era un domn străin, pe care mi l-a prezentat drept dl. Sedelmeyer². Sedelmeyer — am întreb în nemțește (deoarece prezentarea a fost făcută în nemțește), repetînd numele — proprietarul tabloului *Milton*? — Da, a răspuns Munkácsy, am făcut o bună afacere cu acest tablou. Din acest răspuns am înțeles că în raporturile cu dl. Sedelmeyer era vorba de afaceri, prin urmare că el era un intermediar și nu un proprietar amator de artă al tabloului. Sedelmeyer era, se pare, un prieten intim al lui Munkácsy. Munkácsy arăta prost, avea obrazul palid, ochii fără strălucire. Părul său des și ondulat începea să încărunțească, barba îi era întreagă și mustața o purta lungă. În ciuda faptului că era în halat de casă, mi-a sărit în ochi panglica roșie pe care o purta la butonieră. După o scurtă pauză, timp în care eu mi-am rotit privirea în interiorul variat al atelierului, l-am întreb — Nu te simți bine? — Nu sînt bine, mi-a răspuns — și tocmai acum cînd am norocul vizitei Dv. — Cum! — Ieri seară, mîncînd la un restaurant, m-am otrăvit cu stridii. — La mirarea mea, Sedelmeyer întări zicînd că într-adevăr te poți otrăvi cu stridii. — Ieri seară am simțit mari dureri și a trebuit să apelez la medic. Mi-a dat medicamente și lapte. Acum durerile au scăzut, așa lua puțină supă caldă, dar nu e cine să mi-o pregătească, și restaurantele sînt departe de aici. — Soția unde e? — întreb. — La Colpach, la moșie în Luxemburg. Apoi mi-e rușine de starea mea și pentru că nu voi putea petrece ziua cu Dv., cum așa fi dorit. Am promis unor doamne că voi călători azi cu ele în aerostatul lui Giffard³, ceea ce de asemenea firește că nu se va întîmpla. Apoi m-am interesat de operele sale terminate. — Opere terminate nu prea am, mi-a răspuns, dar comenzi am destule. Am început să examinez interiorul atelierului, în timp ce Dl. Sedelmeyer îi dădea sfaturi medicale lui Munkácsy. Atelierul era decorat cu gobelinuri, cu arme, avea o galerie cu bordură de lemn lustruit și un pian, iar lumina era filtrată artificial. În mijlocul sălii, împărțind-o în două, erau rastele cu operele terminate ale maestrului, două picturi înfățișau un parc cu personaje discutînd⁴, una reprezenta păuni⁵. — Este moșia soției mele de la Colpach, explică Munkácsy. — O a treia pictură înfățișa atelierul



Fig. 24. — Mihály Munkácsy, *În atelier*. 1876. Expus la Salonul din 1876 și la Expoziția universală din 1878 (Baltimore, Colecția Walter).

cu câțiva vizitatori, printre care un preot⁶. L-am recunoscut imediat. Mai era un portret, al unui medic maghiar stabilit la Paris⁷. Munkácsy s-a înviorat și m-a condus la casa sa aflată în construcție pe Avenue de Villiers și în ciuda schelelor ne-am plimbat în toată clădirea ce oferă pe o suprafață redusă destul confort. Al doilea etaj va fi rezervat pe de-a-ntregul atelierului. Există și un grajd. Mi-a explicat că ține cai și acum, ceea ce îl costă 12 000 de franci anual. La observația mea privind distanța la care se afla casa de centru, mi-a dat lămuriri spunându-mi că zona Parc Monceau este cartierul artiștilor și arătându-mi în apropiere casa pictorului Meissonier, cea a fiului acestuia, de asemenea pictor⁸, a pictorului de bătlăii Neuville⁹, precum și casa în construcție a compozitorului Gounod. După aceasta mi-am luat rămas bun de la Munkácsy, dîndu-ne întîlnire în seara următoare la masă, dacă starea sănătății îi va permite. M-am despărțit de Munkácsy avînd convingerea că s-a franțuzit de tot, că nu se va mai întoarce în țara sa, că în viața sa de familie se reflectă [mentalitatea] franceză modernă; în timp ce soția lui își petrece timpul la Colpach, el la Paris se otrăvește cu stridii și se pregătește să se plimbe cu femeii în aerost, nu are cine să-l îngrijească și deși are personal de serviciu, nu e cine să-l servească cu o lingură de supă. Aceasta e oglinda vieții de familie moderne¹⁰. Situația inversă am constatat-o la familia Picot [...].

Dos. 147, f. 40-44

¹ Casa de pe Avenue de Villiers a fost terminată în octombrie 1880 (Végyvári, *op.cit.*, p. 249, stabilește această dată după scrisori). Menționăm că Végyvári fixează începerea construcției în 1879. Ea era însă, precum vedem, aproape gata încă din septembrie 1878.

² Charles Sedelmeyer era negustorul care s-a ocupat de vinzarea operelor lui Munkácsy începînd de la 8 aprilie 1878, cînd îi achiziționează compoziția *Milton dictînd «Paradisul pierdut»* ficelor sale cu 30 000 de franci, întrucît Goupil nu consimțise să cumpere tabloul cu acest preț. La 3 noiembrie 1878 Sedelmeyer semnează un contract pe zece ani cu Munkácsy. Cariera sa va fi apoi legată de viața și succesele mondiale ale pictorului. Exegeții sînt de acord în a-i atribui un rol nu prea fericit în evoluția lui Munkácsy. Sedelmeyer îi sugera anumite subiecte (mai ales istorice), dintre care cele mai nereușite sînt cele în costume franceze din vremea lui Ludovic al XIII-lea în genul lui Meissonier, și-l obliga la o producție aproape

industrială; tablourile care aveau succes erau apoi reluate de artist în reducții destinate vânzării. A organizat spectaculoase campanii publicitare, adevărate expoziții-turnee. Trebuie să recunoaștem însă că lui Munkácsy nu-i plăcea sistemul lui Sedelmeyer, mai ales că datorită acestuia realiza sumele uriașe de care avea nevoie pentru numeroasele recepții patronate de soția sa. Deși începând din 1889 contractul cu acest negustor n-a mai fost reînnoit, întrucât pe de o parte tablourile lui Munkácsy încetaseră de a mai fi atit de căutate, pe de altă parte pictorul considera că Sedelmeyer îl exploata, totuși relațiile dintre ei n-au încetat. În 1914 Sedelmeyer a publicat o monografie luxuoasă, *M. von Munkácsy*, Paris, 1914. Cf. Zoltán Farkas, *op. cit.*, p. 607–611.

³ Henri Giffard (1825–1882), inginer și aeronaut francez. A construit trei baloane captive de dimensiuni colosale. Cu cel de-al treilea a efectuat o ascensiune cu prilejul Expoziției universale, luând la bord și pasageri.

⁴ *Plimbare în pădure* (Végyári, picturi, 250), 1876–1878, Budapesta, Galeria Națională.

⁵ *Păuni* (Végyári, picturi, 249), Colpach, 1878, New York, Lenox Library.

⁶ Tablou pe care nu am reușit să-l identificăm în catalogul Végyári. Printre tablourile nedatate din acest catalog se află însă un *Studiu de atelier* (Végyári, picturi, 615) care, fiind doar menționat, fără reproducere, nu știm dacă este identic cu cel descris de Ormos.

⁷ Acest tablou nu este menționat în catalogul Végyári.

⁸ Charles Meissonier (1848?–1917), pictor francez, fiul lui Ernest Meissonier, colaborator și imitator al acestuia.

⁹ Alphonse de Neuville (1835–1885), pictor francez.

¹⁰ Despre modul de viață al lui Munkácsy, vezi și textul, p. 248.

9

13 septembrie 1878, seara, Paris

Întrucât mâine sînt gata de plecare, azi m-am întors mai devreme acasă după oboseala de peste zi. Abia am venit acasă și am și primit vizita lui Munkácsy de rămas bun. Am înțeles din spusele lui că e căsătorit de patru ani. Legiunea de onoare a primit-o acum doi ani. Sănătatea i s-a refăcut pe deplin. La ora 7 se mira că mîncasem așa devreme.

Dos. 147, f. 46

10

28 ianuarie 1882, Timișoara

În timpul celor trei luni petrecute la Budapesta, am mers la Viena pentru a vedea operele lui Munkácsy expuse acolo. Era expusă cea mai nouă și senzațională operă de mari dimensiuni a lui Munkácsy, *Cristos în fața lui Pilat*. Caracterul excepțional i-l dau expresia caracteristică a figurilor în mărime naturală, extraordinara pregnanță plastică a unor figuri, încît urcînd scările clădirii m-au surprins figurile din tabloul — expus într-o sală în continuarea scărilor —, [aceste] figuri mi-au apărut tot atîtea prezențe vii. Această pictură a lui Munkácsy depășește toate operele sale de pînă acum și ar fi de ajuns ea singură ca să-i asigure nemurirea în lumea artelor. Expoziția de la Kunstverein am vizitat-o de asemenea. Și această expoziție era foarte interesantă datorită operelor lui Munkácsy. Din expoziție erau mai puțin interesante, pentru mine, opere mai vechi, ce-mi erau cunoscute, ca *Ultima zi a unui condamnat*, *Episod din timpul revoluției din 1848*¹, *Milton*, ca și două peisaje², gen în care l-am văzut [manifestîndu-se] pentru prima oară³, dar nu l-am găsit reușit în genul peisagistic. Această expoziție a fost interesantă pentru mine prin studiile preliminare pe care Munkácsy le-a făcut în vederea marelui tablou *Cristos în fața lui Pilat*, care figurau în expoziție fie ca picturi în ulei, fie reproduse prin fotografiere. Erau expuse: întreaga pictură, două schițe pictate, de ansamblu, patru schițe pentru capul lui Cristos și [alte] pentru fiecare dintre figurile mai caracteristice ale tabloului⁴. Se putea observa progresul treptat al concepției lui Munkácsy, [progres] fără de care nici o operă istorică importantă nu poate ieși chiar din penelul celui mai genial artist.

Dos. 27, f. 7–8

¹ Végyári, picturi, 131, 1871; Budapesta, Galeria Națională. Expus mai întîi la Londra în 1872, apoi la Salonul din Paris în 1873.

² Nu știm care sînt aceste peisaje expuse la Kunstverein de Munkácsy.

³ Ormos văzuse de fapt peisajele de Munkácsy cînd îi vizitase atelierul [II, 8, notele 4 și 5].

⁴ Végyári, picturi, 309, 310, 291, 292, 293, 295, 296, 297, 300, 301, 302, 303, 304 etc., 1871–1881.



Fig. 25. — Mihály Munkácsy, *Episod din timpul revoluției de la 1848*. 1871. Expus la Salonul din 1873 (Budapesta, Galeria Națională). Reprodus după o fotografie dăruită de pictor cu dedicație lui Sigismund Ormos în 1874, aflată la Muzeul Banatului din Timișoara.

11

21 februarie 1882, Timișoara

Consider că este interesant să notez faptul că după jurnale, în această zi, adică 21 februarie, Mor Jokai își serbează aniversarea a 57 de ani, iar renumitul nostru pictor Mihály Munkácsy este sărbătorit triumfal în zilele acestea la Budapesta, într-un chip de care n-a mai avut parte nici un artist maghiar în patria sa, fiind de asemenea născut la 20 februarie, când împlinește 38 de ani¹.

Dos. 27, f. 11

¹ Cum am arătat, Ormos se născuse la 20 februarie 1813 (vezi textul, p. 237).

12

22 februarie 1882, Timișoara

[Bessenyei] mi-a adus salutările lui Munkácsy și ale soției sale și în același timp promisiunea lor că mă vor vizita cînd le vor permite condițiile [...]. Bessenyei fiind corespondent la *Budapesti Hirlap*, în nr. 51 din 20 februarie, sub titlul *Amintire despre Munkácsy*, se referă la un episod amuzant din septembrie 1874 petrecut

cu niște țărani români folosiți ca model cu ocazia vizitei [artistului] la mine. Anexez aici tăietura din jurnal ca amintire ¹].

Dos. 27, f. 11 v

¹ Articolul lui Ferenc Bessenyei se află printre tăieturile din ziare colecționate de Ormos (dos. 221, f. 6).

III. FRAGMENTE DIN SCRISORILE LUI ELEK SZAMOSSY CĂTRE SIGISMUND ORMOS (1862—1885)

Aceste fragmente din scrisorile lui Elek Szamossy completează cronologia perioadei de formație a lui Munkácsy, care-l însoțea pe maestrul său în peregrinările din 1862, de la o reședință seniorială la alta [vezi I, nota 1] și lămuresc de asemenea natura comenzilor la care face aluzie Munkácsy în scrisoarea din 21 februarie 1863 [I, 1, notele 2 și 3]. Alte scrisori conțin datele autobiografice ale lui Szamossy, aducând precizări în ce privește raporturile sale de mai târziu cu fostul său elev, de care ne ocupăm în text (vezi p. 241—243).

1

11 aprilie 1862, Aradul Nou

[...] Portretul comandat de contesa Zelenski [Zselenszky] ¹ l-am predat în prima jumătate a lunii ianuarie, contele și contesa manifestându-și mulțumirea [...].

Dos. 238, fasc. 33, f. 1

¹ Zselenszky (Želenski), familie nobilă de origine poloneză. Contele Ladislau Zselenszky (1811—1863), participant la revoluția din 1848, este întemnițat mai întâi la Arad până în 1854, apoi la Graz până la 1857. El și soția sa sînt cei care l-au angajat probabil pe Szamossy (cf. și Ormos, *op. cit.*, vol. III, p. 92), deoarece fiul lor, Robert Zselenszky, viitor membru al parlamentului, era născut în 1850, avînd deci 12 ani în 1862 (cf. *Revai Nagy Lexicon*, XIX, Budapesta, 1926, p. 730).

2

6 august 1862, Aradul Nou

[...] De la sfîrșitul lunii trecute, în ciuda căldurilor mari, mă străduiesc ca terminînd lucrările mărunte cel mult pînă la data de 20 a lunii acesteia să pot pleca imediat la Buziaș [...].

P. S. Eu voi pleca din castel fără să-mi rămînă întipărită amintirea lui, deoarece arta mea robită sînt nevoit s-o practic aici pentru pîinea uscată a făgăduielilor continue!

Dos. 238, fasc. 33, f. 5

3

28 august 1862, Aradul Nou

[...] Dacă voi primi suma [promisă] pe 1 sau pe 2 [septembrie], pornesc imediat, așa că în prima săptămînă a lunii viitoare voi fi totuși la Buziaș [...].

Dos. 238, fasc. 33, f. 7

4

27 octombrie 1862, Beodra

[...] Sosind aici pe trei ale lunii acesteia [...], m-am apucat de lucru — de cele patru portrete fixate în primul rînd —, între timp cîrbind tablourile lui Kiss Bálint ¹. Toate acestea le-am terminat la 25 ale

lunii acesteia spre mulțumirea tuturor. Îndeosebi portretul tinerei femei e cel mai reușit [Irma Karácsonyi, nora lui Ladislau Karácsonyi, prefectul județului Torontal — n. n.].

Dos. 238, fasc. 33, f. 10

¹ Bálint Kiss (1802—1868), pictor maghiar. În 1827 învață la Academia de la Viena. Se stabilește la Szentes (1830), unde pictează portrete. În 1832 pleacă pentru doi ani în Italia. A fost membru fondator al Societății de artă de la Budapesta și conservator al Galeriei Muzeului Național, fiind apoi înlăturat pentru participare la revoluție. În 1861 i se redă funcția, dar nu mai poate crea nimic important (cf. A. Zádor, în *Művészeti Lexicon*, II, Budapesta, 1966, p. 642). Ziarul *Pesti Hirlap* anunța în 1844 că se pot face abonamente la seria de portrete istorice (15 bucăți) ale lui Bálint Kiss, pictor academic, contra 10 forinți; cf. Piroska D. Szemző, *Képzőművészetünk és a Pesti Hirlap* (Arta noastră plastică și Pesti Hirlap), în *A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség évkönyve*, 1951 (Anuarul centrului maghiar de istoria artei), Budapesta, 1952, p. 140. Szamosy avea de restaurat, deci, aceste tablouri.

5

21 noiembrie 1862, Beodra

[...] Conte, chemîndu-mă la el, mi-a dat de știre că are de gînd să comande 16 tablouri de familie și pe lingă locuință și masă la castelul său îmi va plăti cîte 50 de forinți pe fiecare dintre tablouri [...]. Acum opreliștile care erau în fața penelului meu fiind înlăturate, mă grăbesc să vă aduc la cunoștință omiterea celui de-al cincilea tablou. Imediat după sosirea mea aici a fost vorba numai de patru tablouri și anume: cei doi băieți ai d-lui prefect, Ferencz și Laszlo, de fiica sa, Katalin, și nora sa, Karácsonyi Irma. [Portretul] acesteia din urmă fiind terminat, soțul ei m-a pus să-l copiez pentru soacra lui, primind separat 60 de forinți austrieci [...]. De la începutul acestei luni, în urma încurajării d-lui prefect, aștept însărcinarea contelui — revizuiind în acest timp tablourile lui Bálint Kiss [...].

P. S. Boala lui Miska ¹ nu a trecut încă. Și el este aici la dl. prefect, avînd găzduire și mîncare.

Dos. 238, fasc. 33, f. 14

¹ Munkácsy a contractat o infecție luetică, care va degenera mult mai tirziu în paralizie, provocîndu-i moartea (cf. Malonyay, *op. cit.*, vol. II, 1907, p. 108, citat de Perneczky, *op. cit.*, nota 5, p. 46).

6

12 ianuarie 1863, Beodra

[...] De la 2 decembrie sînt în castelul contelui, unde în acest timp am schițat 10 tablouri, dintre care trei sînt deja terminate. Conform înțelegerii, am de pictat 16 tablouri de familie și anume: străbunul Karácsonyi Kristof, tatăl acestuia K. Kristof, fiecare în două exemplare, străbunicul K. N., bunicul Karácsonyi Lázár, cămărașul Marczibanyi și soția, cămărașul conte Stahremberg, cardinalul Rozen, aceștia fiind bunicul și [respectiv] unchiul contelui din partea mamei; contele, soția și cei patru copii ¹. Despre aceste personaje mărturisesc că nu știu ce a consemnat istoria universală [...]. Primul tablou terminat a fost cel al contesei, al doilea cel al mamei sale [...].

Dos. 238, fasc. 33, f. 16

¹ Ormos precizează, în completările aduse la biografia lui Szamosy: « Guido Karácsonyi l-a însărcinat pe Szamosy să caute portretele risipite ale strămoșilor săi, ca și ale strămoșilor rudelor sale pe linie maternă, familia conților Stahremberg, Porcia și Rozen. Szamosy a petrecut mai mult timp în zona Linz pentru a depista aceste portrete [după care execută copii — n.n.] » (ms. referitor la biografia lui Elek Szamosy, dos. 168, f. 6).

7

12 mai 1863, Beodra

Abia îmi vine să cred că au trecut trei luni de cînd m-ați onorat cu prețioasa Dv. scrisoare, dacă nu aș citi în fruntea ei [data de] 26 februarie — așa de repede a trecut timpul cu munca continuă. În mo-

mentul de față sînt din nou la Beodra, înconjurat de strămoșii familiilor Stahremberg, Porcia, Rozen, continuînd să pictez portretele al căror număr a crescut de la 12 la 30. Contele are un plan, conform căruia intenționează să mă însărcineze cu copierea unor capodopere ale artei italiene [...].

Dos. 238, fasc. 33, f. 18

8

30 martie 1873, Buda

[...] M-am născut la Deva, în județul Hunedoara, la 28 iunie 1826. Tatăl meu murind peste doi ani, mama și-a urmat al doilea soț în regiunea Hațegului, unde în localitatea Sîntămăria-Orlea m-au dat pe mîna lui Mihaly Banko, preot reformat și învățător. Peste doi ani am ajuns la gimnaziul din Alba-Iulia în clasa a patra, dobîndindu-mi educația la seminarul de acolo. Aici am binemeritat prietenia învățătorului meu timp de patru ani, dovedită clar și prin faptul că, la chemarea episcopului, pășind între rîndurile preoțimii, am fost trimis la Viena la Pasmaneum. Aici s-a trezit însă în mine din nou pasiunea pentru artele frumoase, pasiune manifestată încă de mic copil cînd printre altele am sculptat bustul prefectului Lászlo Nopcsa, care a fost găsit atît de asemănător, avînd în vedere și vîrsta mea de 6 ani, încît la ședința județului s-a hotărît verbal instruirea mea în vederea carierei de artist, dar numai verbal, înfăptuirea nemaiavînd loc. Din Pasmaneum am plecat în 1848 și mai întîi la Viena, mai tîrziu la Pesta, în sfîrșit în Ardeal am luat parte la mișcarea revoluționară și numai după terminarea acesteia am putut urma adevărata mea vocație, dar cu prețul cîtor lupte! La Arad am pictat portrete ca pictor diletant și din prețul lor am economisit o mică sumă, [astfel că am putut] pleca la Viena la Rahl. Însă maniera sa nu mi-a satisfăcut gustul, așa că după patru luni am venit din nou la Arad pentru a strînge bani în vederea unui drum la Paris, ceea ce mi-a și reușit în zece luni, dar înaintea plecării mele zărele au anunțat moartea lui Paul Delaroche¹, în urma căreia am renunțat la Paris, alegînd Veneția ca țel al pelerinajului meu, unde am petrecut cu noroc schimbător trei ani, timp în care am avut fericirea de a vă cunoaște pe Domnia voastră [...].

Dos. 238, fasc. 33, f. 47

¹ Paul Delaroche (1797–1856), pictor francez.

9

21 februarie, 1879, Oradea

[...] Scrisoarea pe care mi-a adresat-o Munkácsy este datorată faptului că i-am expediat un articol despre marele artist dintr-un ziar german, scris se pare pe baza celor povestite de însuși Munkácsy și în care se amintește de mine foarte depreciativ [...]¹.

Dos. 238, fasc. 33, f. 74 v

¹ Este vorba probabil de articolul aflat printre tăieturile din presă colecționate de Ormos despre Munkácsy (fond 131, dos. 117, f. 51). Cu titlul *Wie Michael Munkácsy Maler wurde*, articolul a apărut în presa vieneză sau timișoreană la 31 octombrie 1878, conform unei însemnări a lui Ormos. În introducere se arată că textul este preluat din scrierea *Pariser Studien* semnată W. Whl în *Neue Züricher Zeitung*, unde s-au publicat mărturiile pictorului. Povestirea se desfășoară la persoana întîia, prefigurîndu-se astfel Amintirile de mai tîrziu. Pe Szamosy l-a jignit probabil caracterizarea sa ca « armer Teufel ». Munkácsy arată totuși în același articol că Szamosy l-a învățat nu numai să picteze și să deseneze, ci l-a inițiat în literatură, precum și în alte domenii. Acest articol este prea puțin cunoscut cercetătorilor vieții și activității lui Munkácsy. Vezi și textul, p. 244, nota 35.

10

14 martie 1879, Oradea

Doar acum pot răspunde la prețioasa scrisoare a Domniei voastre, cu care m-a onorat după întoarcerea de la Viena. Am de asemenea plăcerea să vă trimit reproducerea fotografică a tabloului meu reprezentînd prima apariție a lui Munkácsy [la mine], tablou care fiind expus la casa scriitorilor și artiștilor, l-a impre-

sionat plăcut pe Munkácsy. Referitor la aceasta, un cunoscut mi-a dat sfatul să-l dăruiesc Muzeului Național, ceea ce va avea ca rezultat o comandă a guvernului pentru un tablou pictat de mine, ocupându-și locul, avînd în vedere importanța lui istorică, lingă opera fostului meu elev devenit mare artist. Cu privire la această ofertă sînt nehotărît, deoarece nu știu sub ce formă să dăruiesc muzeului tabloul ce se referă la mine și în general dacă se cade să fac acest lucru. Îndrăznesc deci să cer sfatul înțelept al Înălțimii voastre care să mă ajute în acest impas¹. Și acum să trec la descrierea celor constatate cu ocazia drumului meu la Budapesta, întreprins în scopul examinării tabloului lui Munkácsy. La Miska, care a devenit nu numai mare artist, dar și mai mare domn, mi-a fost greu să pătrund, deoarece ușierul chiar și la a doua mea venire mi-a spus că s-a sculat, dar acum se îmbracă (era ora 11,30). Însă după ce a văzut cartea mea de vizită, soția lui Munkácsy s-a grăbit să mă întîmpine cu fața radioasă, manifestîndu-și bucuria nespusă cu prilejul sosirii mele, bucurie împărtășită și de Miska, care a ieșit în grabă dintr-o cameră laterală. Fericita revedere a prilejuit o scenă emoționantă, avînd ca martor și pe cardinalul Haynald², care sosind după mine m-a binecuvîntat. Apoi au sosit contesa Teleky cu fiica ei, elevă a lui Munkácsy, și alți vizitatori de diverse ranguri. În cele din urmă am plecat împreună la Mücsarnok, Munkácsy vrînd să-mi arate personal tabloul său. La vederea acestuia am rămas surprins: plastica este incomparabilă, coloritul este slab dar armonios; desenul este pe alocuri greșit, dar aceste lipsuri nu scad nimic din naturalețea situațiilor și valoarea capodoperei, dovedind familiarezare cu exprimările colosale [*Cristos în fața lui Pilat*³, însemnare de mîna lui Ormos – n. n.]. Admirația manifestată față de Munkácsy, atît a publicului de la Mücsarnok, cît și de către cei de pe stradă, este de nedescris și se consideră norocos cel care poate să vorbească cu el, fiind invidiat. Iată unde a ajuns Miska! [...].

Dos. 230, fasc. 33, f. 89–90

¹ Fotografia trimisă lui Ormos se află la Muzeul Banatului din Timișoara (nr. inv. 447). Ormos notează cu privire la soarta acestui tablou și a comenzii la care spera Szamossy: «În ceea ce privește oferta tabloului, cît și comanda operei, nu s-au mai realizat din motive care-mi sînt necunoscute» (ms. privitor la biografia lui Szamossy, dos. 168, f. 5). Această fotografie a fost publicată pentru prima dată de Kálmán Pogány, după un exemplar aflat în colecția Galeriei istorice, în preșiosul său comentariu privind anii de formație ai lui Munkácsy, *A Munkácsy problémához* (Despre problema Munkácsy), în *Magyar Művészet* (Arta maghiară), 1938, p. 353.

² Lajos Haynald (1816–1891), arhiepiscop de Kalocsa. Munkácsy i-a pictat un splendid portret în 1884 (Végyvári, picturi, 381).

³ *Cristos în fața lui Pilat* (Végyvári, picturi, 312), Paris, 1881, Philadelphia, col. J. Wanemaker. Tabloul a fost prezentat în toate marile capitale ale Europei, ajungînd și la Budapesta. Sedelmeyer, negustorul lui Munkácsy, care a dat și ideea tabloului, a regizat această mare campanie de reclamă, vinzînd apoi tabloul cu 500 000 de franci milionarului american Wanemaker (cf. Perneczky, *op. cit.*, p. 35–36). Sedelmeyer a editat și o carte conținînd extrase din presa franceză, germană și engleză cu privire la *Cristos în fața lui Pilat* (G. Neuda, *Christ before Pilate*, Paris, Sedelmeyer, 1886, citat de Zoltan Farkas, *op. cit.*, p. 612, nota 18).

[...] M-am născut la Deva la 28 iunie, în județul Hunedoara. Avînd un caracter liniștit, de mic copil îmi găseam distracția în a ciopli, construi și a desena, fiind numit micul meșter. Terminînd cursul gimnazial la Alba-Iulia cu un rezultat excelent, am urmat clasele de filozofie ale seminarului de acolo. Apoi episcopul Miklos Kovács m-a trimis pentru a studia teologia la Pasmeneumul din Viena. Dar vizionarea minunatelor colecții de artă ale reședinței mi-a trezit înclinarea către artele frumoase, ce s-a intensificat, determinîndu-mă să mă ocup exclusiv de pictură și să părăsesc cariera preoțească. După revoluția ce a avut sfîrșitul cunoscut și la care am luat parte activă ca husar de honvezi, deși eram un diletant fără cunoștințe sistematice, penelul mi-a devenit singurul prieten și sprijin material. La începutul anului 1850, de teama recrutării, am fugit la Arad unde mi-am început [cariera] de portretist. Cu suma modestă cîștigată aici m-am înscris în școala particulară a lui Karl Rahl, bine cunoscut atunci, de unde am plecat peste un an din nou la Arad. Am activat aici mai mult timp ca portretist, fiind apoi însărcinat cu pictarea unui tablou de altar¹, astfel că la sfîrșitul anului 1855 am plecat la Veneția, unde m-am consacrat studiului vechilor maeștri; la 19 iulie 1857 întîmplarea a făcut ca în fața cafenelei din piața San Marco să mă întîlnesc cu Înălțimea voastră² [...]. După o ședere de patru ani la Veneția am fost mai întîi la Viena, apoi m-am ocupat de pictarea portretelor istorice ale familiilor Harucken și Wenckheim, petrecînd zece luni în castelul de la Gyula din județul Békés³. Aici am recunoscut în ucenicul tîmlar Lieb Miska un talent excepțional însoțit de o comportare cuceritoare. Mi-a cîștigat în așa măsură simpatia, încît l-am luat cu mine pe băiatul orfan și cu toată împotrivirea unchiului tutore, l-am convins să urmeze cariera de pictor. Dezvoltarea rapidă [a tînărului] l-a înduplecat pe unchiul ce avusese alte vederi astfel că l-a lăsat în grija mea pe Miska. După terminarea muncii mele la Gyula, l-am dus ca elev plin de speranțe la Aradul Vechi, de aici, la invitația contelui Zselenszky, la Aradul Nou, mai tîrziu la Buziaș, unde am petrecut în casa ospitalieră a Domniei voastre o lună. Cu Miska, care a desenat citeva

reuşite figuri şi portrete de români ⁴, am petrecut astfel luni de zile la mecenai provinciali, de la Buziaş la Beodra, pretutindenii ocupându-mă de pictarea unor portrete de familie. În acest timp Miska, sub conducerea mea, a desenat continuu după natură, făcând rost şi de mici sume de bani din vânzarea acestor desene. Aceasta a continuat timp de doi ani, după care eu fiind însărcinat de contele Guido Karácsonyi cu executarea unor lucrări ce necesitau un timp îndelungat, pe Miska l-am trimis la unchiul său, sfătuindu-l să se ocupe mereu cu desenul după natură şi să aştepte timpul când voi termina lucrările şi vom pleca împreună la Paris. [A fost dat] să se întâmple însă altfel. Eu am petrecut trei ani mai întâi la Buda, apoi la Beodra lucrând pentru conte, în timp ce Miska a plecat cu unchiul său la Budapesta. Aici i-a căutat, având recomandarea mea, pe Than, Lótz şi Ligethy ⁵. Aceştia i-au primit favorabil desenele şi tabloul lui de gen, expus atunci la Societatea artistică şi intitulat *Honvedul povestind fapte eroice* ⁶, a fost propus să fie cumpărat pentru a fi tras la sorţi. Eu, după ce am petrecut mai mulţi ani cu portretistica la Budapesta şi am fost funcţionar la Ministerul Apărării, mi-am mutat locuinţa la Oradea ca profesor de desen la Şcoala reală superioară, unde am ajuns la liman, după multe peregrinări [...].

Dos. 230, fasc. 33, f. 104 - 105. Scrisoare publicată de I. Berkeszi, *Temesvári művészek, in Történelmi és Régészeti Ertésítő* (Buletin de istorie şi arheologie), 1909, p. 99—100. Vezi şi Anexa I, 1, nota 1.

¹ Este vorba de tabloul pentru altarul bisericii din Gaia (lingă Arad), înfăţişând pe Gizella, soţia lui Ştefan cel Sfânt (cf. Ormos, *op. cit.*, I, p. 12).

² Vezi textul, p. 241.

³ Cf. Ormos, *op. cit.*, III, p. 92; pe Szamosy l-a angajat contele Jozsef Wenckheim (1809—1869); vezi şi Wurzbach, 1886, p. 266—267.

⁴ Vezi Anexa I, 1, nota 7.

⁵ Mor Than (1826—1899), pictor maghiar, autor de portrete, scene istorice şi mitologice. Károly Lótz (1833—1904), pictor de origine germană, autor a numeroase compoziţii mitologice, portrete, tablouri de gen şi peisaje. Pictura sa de gen a influenţat considerabil tablourile din tinereţe ale lui Munkácsy (cf. Végvári, *op. cit.*, p. 50, 52). Antal Ligeti (1823—1890), peisagist maghiar, l-a sprijinit substanţial pe Munkácsy în tinereţe. A întreţinut cu Munkácsy o vastă corespondenţă.

⁶ *Honved povestind* (Végvári, picturi, 5), Pesta, 1864.

CONTRIBUTIONS À L'ÉTUDE DE LA VIE ET DE L'ŒUVRE DE MUNKÁCSY, D'APRÈS LES DOCUMENTS CONSERVÉS PAR SIGISMUND ORMOS

(RÉSUMÉ)

L'auteur apporte des précisions nouvelles sur la vie et l'œuvre de Mihály Munkácsy, en s'appuyant sur des documents inédits, concernant le célèbre peintre hongrois, conservés aux Archives de l'Etat de Timișoara et provenant de Sigismund Ormos (1813—1894), historien d'art et collectionneur distingué. Ce sont d'abord huit lettres du peintre, dont une, adressée à son premier maître Elek Szamosy (1826—1888) et datée du 13 février 1863, semble être la plus ancienne pièce connue jusqu'à présent de la correspondance de Munkácsy. Les informations offertes par ce document, auxquelles s'ajoutent celles contenues dans plusieurs lettres que Szamosy écrivit à Ormos de 1862 à 1885, permettent de reconstituer des aspects de la période encore peu connue de la formation de Munkácsy, sur laquelle on disposait surtout des *Souvenirs* du peintre, œuvre publiée à Paris en 1897. Les lettres de Szamosy révèlent également les opinions de celui-ci, ne manquant parfois pas d'accents critiques, sur l'évolution de son ancien disciple. Les autres sept lettres de Munkácsy, adressées à Ormos (1874—1875), ajoutent au portrait moral de l'artiste des nuances d'une remarquable noblesse. Il venait de traverser une période de crise intérieure et de succès mondains qui n'avaient pas altéré son caractère loyal et franc. Nous assistons aux circonstances de son mariage avec la veuve du baron de Marches, qu'on ne connaissait que dans la version donnée par celle-ci, à ses rapports avec les milieux artistiques de Paris (où il s'était établi en janvier 1872), aux réactions provoquées par ses deux tableaux exposés au Salon de 1874: *Le Mont de piété* et *Les Rôdeurs de nuit*. En septembre 1874 le peintre se rend avec sa femme à Timișoara, où il est pendant quelques jours l'hôte de Sigismund Ormos. Nous le retrouvons ensuite à Colpach (Luxembourg), propriété de sa femme, en train d'exécuter le tableau *Le Héros du village*, qui sera exposé au Salon de 1875, et sur la genèse duquel une lettre du 23 octobre 1874 donne d'intéressants détails. Le 20 décembre il est à Paris, pris par les obligations mondaines qu'il acceptait pour faire plaisir à sa femme et à ses nouveaux amis, non pas sans une certaine amertume d'ailleurs, dont il faisait part à Ormos. Le 28 décembre 1874 il participe à la fête organisée par les admirateurs de Corot, qui protestaient ainsi contre la décision du jury d'accorder la médaille d'honneur du Salon à Gérôme. Sur Millet, il exprime des opinions assez surprenantes. Il lui reproche son exécution « gauche », tout en lui reconnaissant une certaine habileté pour les « sujets intimes ».

Des fragments des journaux inédits de Sigismund Ormos (1874--1882), formant l'Annexe II de l'article, sont particulièrement riches en détails nouveaux. Un long morceau, rédigé par le collectionneur pendant la visite de Munkácsy à Timișoara en septembre 1874, d'après les témoignages même de l'artiste et peut-être sous sa dictée, constitue un document biographique de premier ordre. On voit le peintre travaillant à des tableaux de genre à l'Académie de Vienne, ce qui provoqua le mécontentement de ses camarades, puis à Munich, heureux de pouvoir renoncer à travailler auprès de Karl Piloty (1866), qui n'aimait pas ses dessins, enfin à Düsseldorf, dans ses rapports avec le professeur Ludwig Knaus dont on apprend les opinions sur la composition *Le Dernier jour d'un condamné*, qui devait apporter à Munkácsy la première médaille au Salon de 1870. Ce grand succès parisien détermine la nomination du jeune maître comme professeur à l'Académie de Weimar, fonction qu'il n'accepte pas, préférant garder son indépendance.

Se rendant à Paris, afin de visiter l'Exposition universelle de 1878, Ormos a l'occasion de noter dans son journal ses impressions très pénétrantes sur la situation sociale et l'état d'esprit de Munkácsy, arrivé au sommet de sa renommée. Il examine l'atelier fastueux du peintre et fait mention de deux œuvres de Munkácsy qui ne figurent pas dans le catalogue de Végyvári (*Munkácsy Mihály élete és munkái*, Budapest, 1958): un *Intérieur d'atelier* et le portrait d'un médecin hongrois établi à Paris.

Les lettres et les fragments de journaux intimes publiés à cette occasion en traduction roumaine sont confrontés par l'auteur avec les lettres comprises dans la seule publication consacrée à l'ensemble de la correspondance de Munkácsy (*Munkácsy Mihály válogatott levelei*, Budapest, 1952), ainsi qu'avec les autres sources citées par Végyvári dans sa monographie de 1958, soigneusement annotés, afin de contribuer à une éventuelle édition critique des écrits du peintre. Le texte introductif établit, en utilisant la presse parisienne de l'époque et les principales exégèses modernes dues aux historiens d'art hongrois, les aspects de l'évolution du peintre concernant les documents publiés. L'attachante personnalité, si peu connue encore, de Sigismund Ormos, l'un des plus précieux témoins de la carrière de Munkácsy, y est brièvement évoquée.

CONSIDERAȚII ASUPRA TIPOLOGIEI MONUMENTELOR DISPĂRUTE ALE MITROPOLIEI BĂLGRAULUI

de CRISTIAN MOISESCU

In decembrie 1596, cu prilejul venirii la curtea principelui Sigismund Báthory de la Alba-Iulia, unde s-a bucurat de o atenție deosebită, Mihai Viteazul primește îngăduința de a zidi aici o biserică de mănăstire, destinată să fie lăcaș al Mitropoliei ortodoxe din Transilvania¹. În demnitatea de arhiepiscop și mitropolit este orînduit Ioan de la mănăstirea Prislopului, ales de soborul preoților români transilvăneni și hirotonit la Mitropolia din Țirgovîște, sub a cărei jurisdicție se afla noua Mitropolie a Bălgradului.

Mitropolitul Kievului Petru Movilă ne relatează asupra ridicării acestei biserici, bazat pe mărturiile contemporanilor săi Hrizea vistiernicul și Dragomir pitarul, precum și ale letopiseșului muntean pierdut, scris de logofătul Teodosie, și anume că « Mihai a început a zidi biserica, iar nu în cetate, ca nu cumva cu schimbarea vremurilor să se risipească, ci la marginea orașului, lângă zidul cetății, într-un loc frumos și zidind-o au sfințit-o »².

Asupra locului unde a fost ridicată mitropolia lui Mihai Viteazul din capitala Transilvaniei avem o mărturie documentară mai tîrzie din anul 1711. În urma hotărîrii Imperiului habsburgic de a fortifica cetatea de la Alba-Iulia, arhitectul italian Giovanni Morando Visconti, aflat în slujba armatei austriece, este însărcinat cu ridicarea unui plan topografic al vechii cetăți³ (fig. 1). Pe acest plan, în partea de sud-est a orașului, pe o margine de deal, sînt indicate în legendă cu litera P două biserici intitulate « chiese valache », lângă care se mai aflau, pe laturile de nord și vest, două clădiri de formă dreptunghiulară, legate între ele printr-o construcție pe unde se făcea intrarea în incintă, desigur turnul-clopotniță (fig. 2). Într-un raport din anul 1602 către generalul Basta, episcopul catolic Dimitrie Napragy consideră ca nepotrivită amplasarea construcțiilor mitropoliei ridicate pe cheltuiala voievodului muntean pe deal lângă cetate. « Dacă, fie principele, fie guvernatorul, fie vreun episcop, petrece la Alba-Iulia, nu se cuvine să stea lângă geamul palatului o biserică schismatică, iar răzvrățiții bisericii române să triumfe împotriva catedralei catolice în apropierea căreia este așezată mănăstirea »⁴.

Confruntînd atît informația mitropolitului Petru Movilă, cît și pe cea a prelatului romano-catolic cu planul amintit, constatăm că cele două biserici cu clădirile alăturate, amplasate pe botul de deal ce domină lunca Mureșului, pot fi identificate cu construcțiile dispărute ale Mitropoliei Bălgradului.

¹ Vezi Ștefan Meteș, *Istoria bisericii românești din Ardeal*, Sibiu, 1935, p. 177.

² N. Iorga, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul și Mitropolia Ardealului, în *Analele Academiei Române*, Mem. secț. ist., seria a II-a, tom XXVII, București, 1905, p. 10.

³ Originalul acestui plan se află în arhiva Ministerului

de Război din Viena, Kriegsarchiv-Kartenabteilung, sub cota KAc VI-a, nr. 6, de unde autorul acestor rînduri, cu prilejul unei documentări efectuate în anul 1964, a obținut, alături de alte planuri, și copia publicată în prezentul articol.

⁴ Doc. Hurmuzaki, IV, 1, București, 1883, p. 287.



Fig. 1. — « Iconografia cetății Alba-Iulia, sau Veisemburgh, din Transilvania, situată la 1000 pași geometrici de Mureș, cu situația sa justă. Gio(vanni) Morando Visconti fecit A°1711, 18 Febr. »

A, biserica catedrală a reformatilor; B, biserica reverenților părinți iezuiți; C, palatul sau reședința luminătorilor principi ai Transilvaniei; D, colegiul reformatilor; E, casa domnului guvernator; F, casa domnului conte Apor; G, casa domnului Nicola Bethlem; H, casa domnilor conți Teleski; I, casele

care revin sedilor săsești; K, depozit, în prezent de făină; L, șant făcut pentru conservarea depozitelor care sînt în palat; M, poarta Sf. Gheorghe; N, poarta Sf. Mihail; O, biserica Sf. Mihail a părinților iezuiți; P, biserici valahe; Q, mlaștine uscate; R, mori.

Deși planul întocmit de Visconti aduce multe precizări prețioase asupra formei cetății la începutul secolului al XVIII-lea, asupra construcțiilor care se aflau în interiorul zidurilor, cât și asupra împrejurimilor sale, în rîndurile de față ne vom opri numai la monumentele amintite, încercînd să stabilim tipurile structurale cărora au aparținut cele două

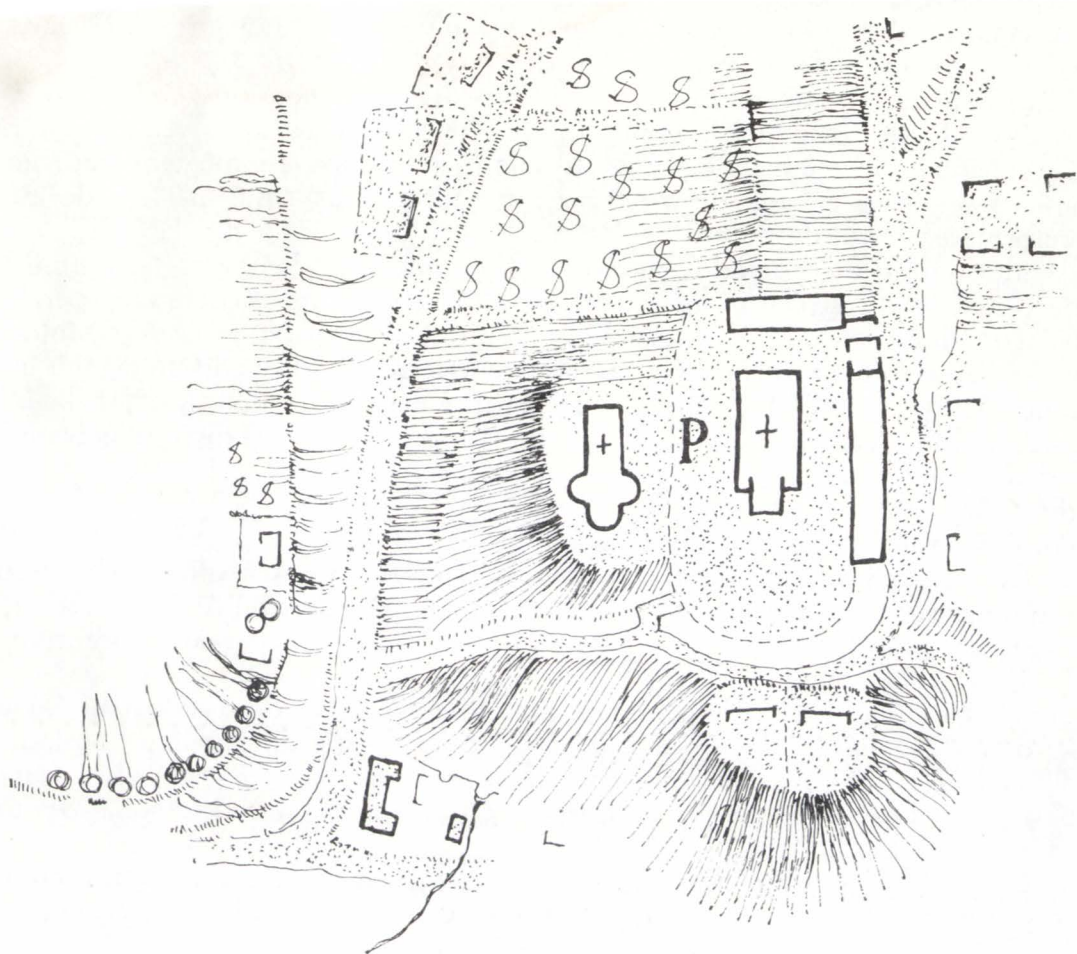


Fig. 2. — Construcțiile fostei mitropolii a Bălgradului. Schiță după planul din fig. 1.

biserici, precum și vechimea lor.

Atestarea existenței unei reședințe mitropolitane a românilor din Alba-Iulia o avem din documentele prin care este amintit un Eftimie, hirotonisit la Peci de patriarhul Macarie în anul 1572 ca mitropolit pentru «toată Țara Ardealului și părțile ungurești»⁵. Un document din 16 ianuarie 1581 ne vorbește de un «episcop al românilor din Comitatul Albei Transilvaniei», care are «casă» în afara zidurilor cetății Bălgradului⁶, aceasta fiind reședința unui urmaș al lui Eftimie, mitropolitul Ghenadie, care în anul 1578 fusese sfințit la Tîrgoviște de mitropolitul Serafim al Ungrovlahiei⁷.

Dar existența unei biserici de reședință mitropolitană în afara zidurilor cetății Alba-Iulia, unde presupunem că se afla și cartierul românesc încă din această perioadă, este confirmată și de știrile legate de stingerea din viață și înhumarea boierului muntean Danciul din Brîncoveni. Murind în timp ce se afla în solie ca trimis al lui Mihai Viteazul în capitala Transilvaniei în anul 1595⁸, el va fi înmormîntat în biserica românească de aici. De aseme-

⁵ Șt. Meteș, *Istoria bisericii și a vieții religioase a românilor din Transilvania și Ungaria*, vol. I, ed. a II-a, Sibiu, 1935, p. 95.

⁶ *Ibidem*, p. 94.

⁷ Mircea Păcurariu, *Legăturile bisericii ortodoxe din Transilvania cu Țara Românească și Moldova în secolele XVI—*

XVIII, în *Mitropolia Ardealului*, an. XIV, nr. 1—3, 1968, p. 11.

⁸ Șt. Meteș, *op. cit.*, p. 108. Grijă îngropării și a pomenirii sale după moarte a avut-o Doamna Stanca, aflată la rîndul său pribeagă în aceste părți, în cursul luptelor lui Mihai Viteazul cu turcii, după confruntarea de la Călugă-

nea, luînd în considerație faptul că noul lăcaș de cult ctitorit de Mihai Viteazul este ridicat în cursul anului 1597, este sigur că și fostul voievod al Moldovei, Aron Tiranul, mort în vara aceluiași an la Vințul de Jos dar îngropat la Alba-Iulia⁹, nu a putut fi înhumat decît în edificiul mitropolitan anterior existent.

Dar, în situația existenței unei biserici ortodoxe mitropolitane la Alba-Iulia, de dimensiuni nu tocmai modeste, încă înainte de Mihai Viteazul, se pune întrebarea care au fost motivele ce au determinat ridicarea celui de-al doilea lăcaș.

Fără îndoială, cauzele sînt multiple. Mai întîi, pentru întregirea operei de unire a tuturor românilor din cele trei provincii într-un singur stat trebuia avută în vedere și înfăptuirea unității lor spirituale. Problemele cele mai dificile în acest sens le puneau numai românii din Transilvania, prin aceea că unii dintre ei puteau cădea cu ușurință în sfera de influență a bisericii reformate, destul de puternică în acea vreme, fapt ce ar fi dus la o dezbinare a lor. Apoi, existența unui centru ortodox puternic se impunea ca o necesitate aici, fiind totodată o condiție esențială a păstrării unității. Este de altfel cunoscută preocuparea permanentă a multor voievozi din cele două provincii de peste munți, Țara Românească și Moldova, încă din etapa imediat următoare formării lor ca state feudale, de a ridica edificii de cult în Transilvania sau de a le înzestra¹⁰. Mai mult însă decît toți voievozii de pînă la el, Mihai Viteazul se îngrijește în modul cel mai evident de situația bisericii românești din Transilvania, cerînd și obținînd de la împăratul Rudolf recunoașterea bisericii ortodoxe între confesiunile « repecte » de aici.

Cercetînd planurile celor două biserici înfățișate în releveul topografic întocmit de Visconti, vom constata că biserica de plan treflat, desigur triconc în realitate, dar deformat la scara desenului, este mai mică decît biserica alăturată, de plan dreptunghiular, cu o absidă răsăriteană. O relatare din anul 1702 confirmă dealtfel această observație, amintind că una din biserici era mai mare¹¹.

Este probabil că biserica de proporții mai mici a fost cea dintîi construită. După ridicarea celei de a doua biserici, aceasta va fi avut numai funcția de capelă a bolniței, edificiu necesar în cadrul unui ansamblu monastic de asemenea importanță. Planul său trilobat dovedește o influență venită de la sud de Carpați, construirea sa datorîndu-se poate tot inițiativei unui voievod muntean¹².

În ceea ce privește ctitoria lui Mihai Viteazul cu hramul Sf. Treimi, înclinăm să o considerăm ca fiind o biserică de tipul « în cruce greacă înscrisă ». Bazăm această ipoteză pe următoarele considerente:

— Lățimea accentuată a navei depășește proporțiile admisibile pentru o biserică-sală românească, ridicînd problema unei compartimentări interioare. Existența pînă la începutul veacului al XVI-lea, în mediul catolic, a unor biserici-sală foarte ample, acoperite cu boltă decorată cu rețea de nervuri, nu poate fi admisă în contextul unei ctitorii a lui Mihai Viteazul, realizată în baza unui program politic precis conturat și care se alătură unei construcții anterioare de pură tradiție bizantină.

— Tipul de cruce greacă înscrisă era asociat în Țara Românească atît cu ideea unei deosebite valori de reprezentare sub aspectul continuității tradițiilor bizantine, cît și cu aceea a realizării unui edificiu religios de proporții monumentale, care cu anumite prilejuri trebuia să adăpostească un mare număr de credincioși.

După cum am arătat, Mitropolia Bălgradului, din punct de vedere ierarhic, era dependentă de cea ca Țirgoviștei. Dar planul bisericii mitropolitane din Țirgoviște, construită de Radu cel Mare și amplificată de Neagoe Basarab, avea tocmai această formă. În aceeași

reni. Pentru despăgubirea de cheltuielile avute, în valoare de 20 000 de aspri, Stana soția lui Danciu va da în schimb Doamnei Stanca dreptul de stăpînire a moșiei Piria (cf. V. Brătulescu, *Danciul vornicul, tatăl lui Matei Basarab și sol al lui Mihai Viteazul în Ardeal*, în *Mitropolia Ardealului*, an. XI, nr. 1–3, 1966, p. 172).

⁹ Ștefan Meteș, *op. cit.*, p. 108.

¹⁰ Mircea Păcurariu, *op. cit.*, p. 138 și urm.

¹¹ Silviu Dragomir, *Istoria dezrobirii românilor ortodocși în secolul al XVIII-lea*, Sibiu, 1920, p. 60.

¹² Alte ctitorii muntenești mai vechi, care introduseseră în Transilvania forme ale arhitecturii de tradiție bizantină de acest tip, puteau constitui pentru biserica de care ne ocupăm prototipuri. Studiarea lor apare însă astăzi dificilă, din cauza dispariției în timp sau transformărilor suferite.

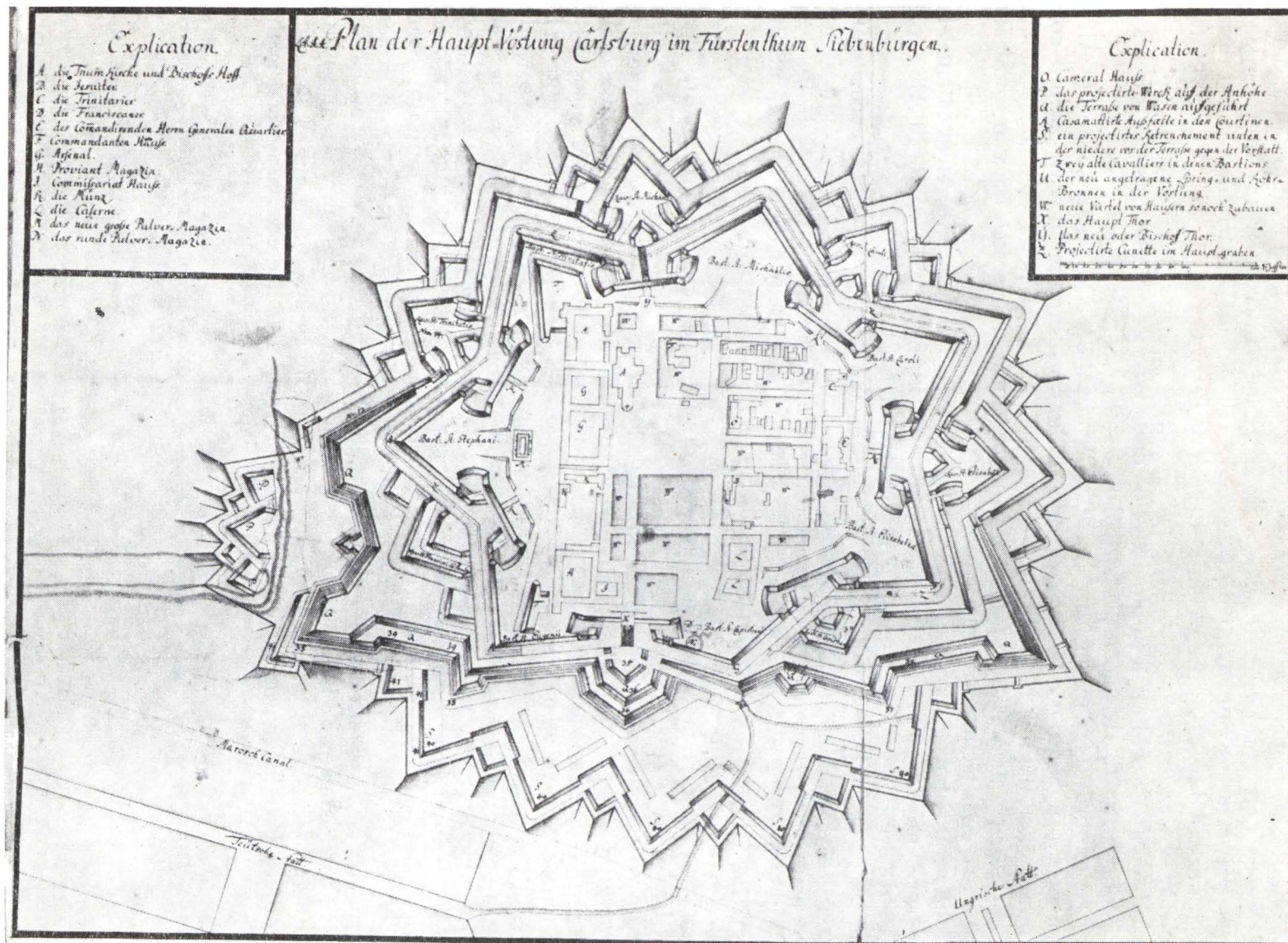


Fig. 3. — « Planul cetății principale Alba-Iulia din principatul Transilvanei ».

Legendă: A, catedrala și casa episcopală; B, iezuiții; C, trinitarienii; D, franciscanii; E, pavilionul generalului comandant; F, casa comandantului; G, arsenalul; H, magazia de provizii; I, clădirea comisariatului; K, monetăria; L, cazarma; M, noua mare magazie de pulbere; N, pulberăria rotundă; O, Cameral Haus (sală de adunări — n.a.); P, fortificația proiectată pe deal; Q, terasa executată de Wasen; R, ieșire în-

tărită cu cazemate în cortine; S, retragerea proiectată în depresiunea din fața terasei înspire suburbie; T, doi cavaleri bătrâni în aceste bastioane; U, fântina arteziană cu conducte, propusă a fi construită în cetate; W, cartiere noi de case ce vor trebui construite; X, poarta principală; Y, poarta nouă sau poarta episcopală; Z, cunette (mic canal în șanțul fortificației — n.a.) proiectată în șanțul principal.

perioadă în Țara Românească se ridicaseră și alte edificii de acest tip, ca biserica domnească din Tîrgoviște (1584) și, se pare, bisericile Sf. Dumitru din Craiova și Sărindar din București. Existau, așadar, în acel moment meșteri capabili să realizeze la sud de Carpați asemenea lăcașuri, fiind posibilă trimiterea unora dintre ei și la Alba-Iulia. Dar chiar în Transilvania, într-o epocă anterioară, se realizase o biserică de acest tip: Sf. Nicolae din Hunedoara, datînd din 1458 și reprezentînd o prelucrare locală a formei de plan « în cruce greacă înscrisă » și s-a emis ipoteza – sub rezerva confirmării prin cercetare arheologică a apariției aceluiași tip de plan la biserica de zid din Scheii Brașovului, refăcută de Petru Cercel și Aron Vodă în intervalul 1583 – 1595 ¹³.

După discutarea vechimii și tipologiei celor două biserici, nu este lipsit de interes să urmărim în continuare, foarte succint, istoricul lor.

La 20 septembrie 1600, învingătorii lui Mihai Viteazul de la Mirăslău, intrînd în Alba-Iulia, au ucis pe toți italienii, grecii, sîrbii și românii din oraș, producînd și stricăciuni construcțiilor mitropoliei, ba, mai mult, au dezgropat oasele lui Aron Vodă aflate aici, aruncîndu-le afară. « O așa neomenie – spune Mihai în memoriul trimis, peste cîteva luni, ducelui de Toscana – n-a fost făcută nici de păgîni » ¹⁴.

În a doua jumătate a secolului al XVII-lea, călugărul Neofit, în prefața poemei lui Stavrinos despre vitejiile lui Mihai Viteazul, amintea de zidirea de către acesta în Alba-Iulia a unei mănăstiri ortodoxe, « care fîntează pînă astăzi » (1668) ¹⁵.

După pacea de la Karlovitz din 1699, prințul Eugeniu de Savoia va duce permanent o politică de apărare prin întărirea principalelor orașe-cetăți transilvănene, în scopul de a le face capabile să reziste unui eventual atac turcesc, adaptîndu-le totodată noilor condiții impuse de tehnica militară a vremii ¹⁶. În acest scop, Visconti este însărcinat de a întocmi un nou proiect de fortificații pe baza planului topografic pe care l-am prezentat ¹⁷.

Noile fortificații, concepute după sistemul strategului francez Vauban, au fost realizate prin munca a 20 000 de țărani iobagi din satele din jur și de meșteri zidari aduși de la Lipova din Banat, între anii 1714 și 1738 ¹⁸.

Într-un alt plan, fără dată și autor, intitulat *Planul Cetății principale Alba-Iulia din principatul Transilvaniei* ¹⁹ (fig. 3), sînt înfățișate transformările pe care le suferise orașul în urma lucrărilor de fortificare. În acest plan, construcțiile mitropoliei nu mai apar și nici cartierul românesc din jurul ei. Probabil dărîmarea lor s-a făcut în preajma anului 1714, cînd au început lucrările menționate. Determinînd în planul lui Visconti poziția construcțiilor mitropoliei, constatăm că ele se aflau la o distanță de cca. 120 klafteri, adică 228 m, care, raportată la noul plan, ne indică amplasarea ulterioară a unui șanț și a unui ravelin dedicat « St. Francisci di Paula ». Datorită acestui fapt, avem rezerve asupra posibilității ca cercetările arheologice ce s-ar întreprinde în acest loc să mai poată descoperi prea mult din urmele fostelor construcții ale mitropoliei. Dacă într-adevăr prima biserică a căpătat, așa cum arătăm, după 1597 funcția de capelă a bolniței – avînd deci un cimitir în preajma sa –, probabil că pe fostul deal, care se afla către latura de sud, se vor mai putea găsi unele urme de morminte.

Avînd în vedere importanța istorică reprezentată de momentul domniei lui Mihai Viteazul în procesul realizării unității politice a românilor, avînd în vedere comunitatea aspira-

¹³ Eugenia Greceanu, *Pătrunderea influențelor de tradiție bizantină în arhitectura bisericilor românești de zid din Transilvania (pînă la sfîrșitul secolului al XVII-lea)*, în revista de față, *passim*.

¹⁴ Apud Constantin C. Giurescu, Dinu C. Giurescu, *Istoria românilor din cele mai vechi timpuri pînă astăzi*, [București], f.a., p. 379.

¹⁵ Cf. Mircea Păcurariu, *op. cit.*, p. 141 (reproducerea după P. P. Panaitescu, *Mihai Viteazul*, București, 1936, p. 177).

¹⁶ Cristian Moisesescu, *Documente cartografice din secolul al XVIII-lea în Monumente istorice, studii și lucrări de restaurare*, București, 1967, p. 188.

¹⁷ Sub scara grafică dată în klafteri (veche unitate de

măsură germană care în Austria valorează 1,896 m) este scris: « scara comună pentru plan, profil și pentru fortificația propusă ». Profilul cetății este numai în parte vizibil sub latura de jos a planului.

¹⁸ Al. Popa, I. Berciu, *Cetatea Alba-Iulia*, București, 1962, p. 30, 31.

¹⁹ Aflat de asemenea la Kriegsarchiv-Kartenabteilung. Considerăm că acest plan ar aparține intervalului 1714–1738, deoarece pe lingă schițarea unor lucrări deja executate, la literele P, U, W și Z ale legendei apar lucrări proiectate, propuse a se executa. La litera P este indicată « o fortificație proiectată pe deal », nu departe de locul unde erau amplasate construcțiile mitropoliei.

țiilor spirituale, care își găsesc o edificatoare concretizare în existența ansamblului monastic ortodox de la Alba-Iulia, considerăm că inițierea unor cercetări arheologice cu caracter de salvare în zona menționată este iminentă și de o acută stringență pentru cunoașterea datelor ce eventual s-ar mai fi putut păstra cu privire la această ilustră pagină a istoriei noastre.

CONSIDÉRATIONS SUR LA TYPOLOGIE DES MONUMENTS DISPARUS DE LA MÉTROPOLIE D'ALBA IULIA

(RÉSUMÉ)

L'auteur étudie l'emplacement et le plan des principaux monuments de l'ancienne Métropole de Bălgrad (Alba Iulia). L'existence d'une église, résidence métropolitaine dans cette ville — en dehors des remparts de la cité, où se trouvait le quartier roumain — est attestée depuis la seconde moitié du XVI^e siècle.

Une seconde église a été bâtie en ce lieu par Michel le Brave après son arrivée à la cour du prince Sigismund Báthory, en décembre 1596 ; les documents attestent que cette église se trouvait également en dehors des remparts de la cité, donc à proximité de ses fortifications et dans le cadre d'une résidence métropolitaine antérieure.

Un relevé topographique datant de 1711, dû à l'architecte italien Giovanni Morandi Visconti, représente, sur la crête d'une colline du côté sud-est de la ville, deux églises (« chiese valache ») dans le voisinage desquelles se trouvaient encore deux constructions rectangulaires, reliées à une bâtisse servant d'entrée, probablement une tour clocher.

Les deux églises étaient de dimensions différentes. L'une d'entre elles de type trilobé et plus petite était certainement la première construite et devait garder la fonction d'hospice après la construction de l'autre. La seconde était de type rectangulaire, avec une abside du côté est. Probablement cette église — fondation de Michel le Brave — dédiée à la Sainte Trinité, était une église du type « croix grecque inscrite », supposition justifiée par ses proportions et la présence — dans son voisinage — d'un autre édifice de plan traditionnel byzantin, ainsi que par la monumentalité de ce type de plan, indiquée par la fonction que l'édifice devait accomplir.

L'article présente l'histoire des deux églises, démolies vers 1714, à l'occasion de la construction des nouvelles fortifications de la cité (1714—1738).

ASPECTE ALE ARHITECTURII URBANE DIN NORDUL MUNTENIEI

de ELENA LĂZĂRESCU

Epocile de liniște și prosperitate au fost scurte în istoria zbuciumată a țării noastre și de aceea aspecte mai importante de arhitectură orășenească apar târziu, spre sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, când o viață economică mai înfloritoare permite dezvoltarea vechilor târguri ; aspectul lor nu diferă însă cu mult de cel al satelor, construcțiile în majoritate tot de lemn, ceva mai mari, înșirându-se pe ulițe întortocheate, fără preocupări urbanistice deosebite.

Atît locuințele domnești, cît și cele ale boierilor și negustorilor care au fost edificate în acea vreme sînt asemănătoare tipurilor de case țărănești tradiționale, fiind construite tot în spiritul arhitecturii populare, de meșteri proveniți din sate.

În lucrarea de față am încercat să surprindem procesul de creație arhitecturală, în momentul dezvoltării acestei vieți orășenești, în județul Dîmbovița și anume în orașele Tîrgoviște, Pucioasa și Pietroșița, care mențin și azi valoroase mărturii ale trecutului.

Aceste localități provin din sate mai evolute și de aceea pare mai evidentă o continuitate a arhitecturii ; majoritatea caselor vechi datează însă de la sfârșitul secolului trecut și începutul celui actual, căci natura materialelor din care erau realizate nu le-a putut asigura decît foarte rar durabilitatea în timp.

★

Orașul Pucioasa, străbătut de apa Ialomiței, la intersecția unei artere de legătură cu Transilvania, își datorește atît dezvoltarea, cît și numele izvoarelor de apă minerală descoperite în 1828 de doi medici militari. Inițial aici se înfiripase o așezare restrînsă de moșneni, numită Podurile, care aparținea comunei Șerbănești și a cărei primă mărturie datează din 1538. Tîrgușorul ajunge oraș la începutul secolului nostru, devenind o stațiune balneo-climaterică, cu un oarecare caracter industrial, avînd în 1967 o populație de cca. 11 000 de locuitori.

La periferia orașului și chiar în centrul lui se mai găsesc case datînd de la sfârșitul secolului trecut ; ele reprezintă tipurile specifice de arhitectură populară preluate în procesul de dezvoltare a arhitecturii urbane.

Planul casei țărănești, de formă dreptunghiulară, cu dimensiuni reduse, simplu, în general cu un nivel, se regăsește aproape neschimbat tipul ; cu două camere și cel cu tindă centrală și două camere laterale sînt cel mai des întîlnite.

Noile cerințe de viață ale tîrgoveților au determinat în timp unele transformări în procesul de urbanizare a casei de țară : în primul rînd, păstrîndu-se distribuția interioară, s-au mărit dimensiunile încăperilor și ale prispei, atît în plan, cît și în înălțime. Aceasta a necesitat o altă proporție la ferestre și uși, modificînd raportul dintre plinuri și goluri în favoarea acestora din urmă. Apar apoi adăogiri de camere suplimentare de

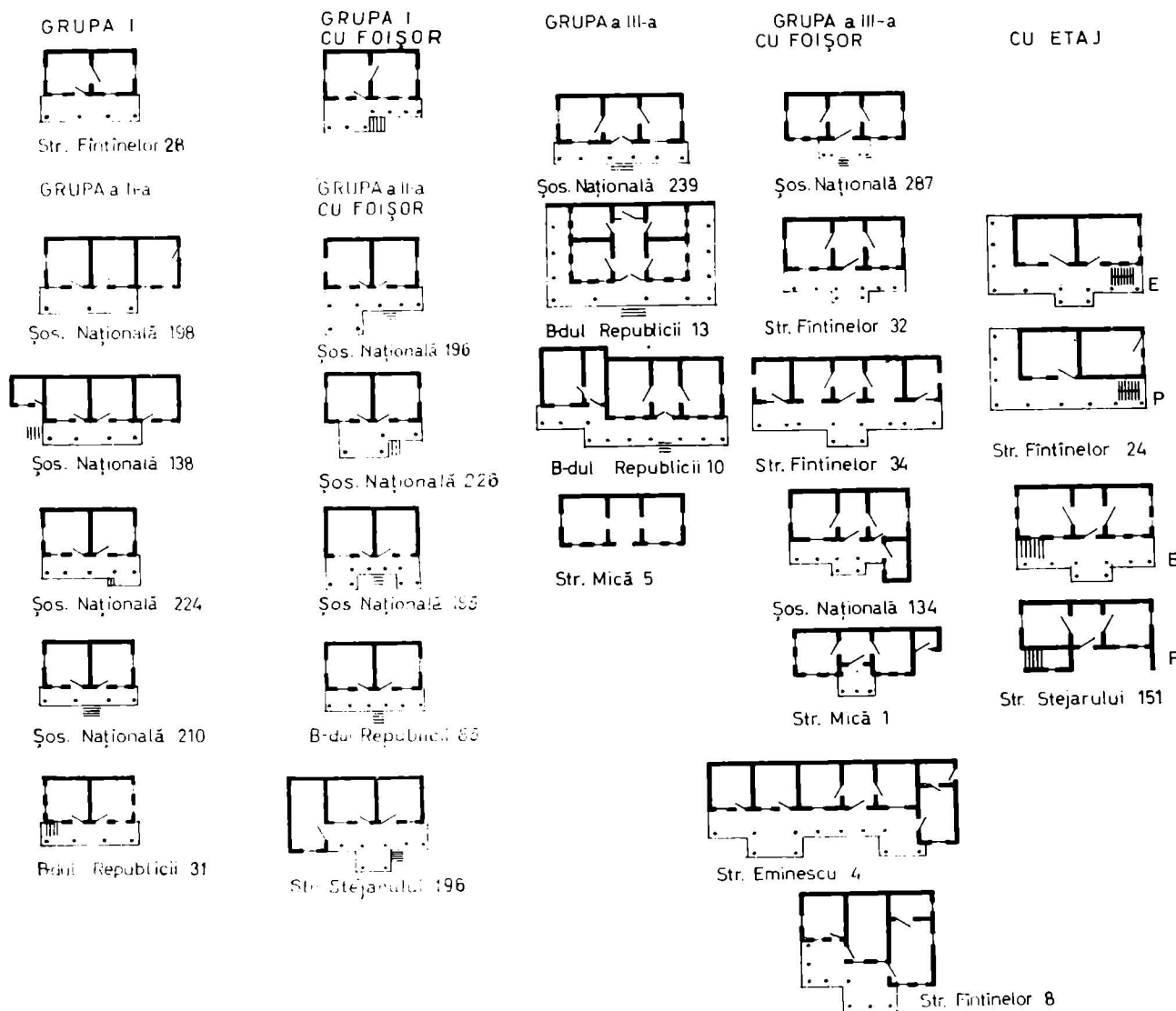


Fig. 1. — Pucioasa. Tipuri de planuri de locuințe și evoluția lor.

o parte sau de ambele părți ale nucleului de bază și dezvoltarea prispei și a foișorului în forme mai ample și mai variate. Unele din aceste adăogiri au dus în final la tipurile caracteristice periferiilor orașelor, adică la casele cu multe camere înșiruite, cu accese comandate una din alta sau direct din exterior. La aceasta a contribuit mult faptul că Pucioasa a devenit la începutul secolului nostru stațiune balneo-climaterică, localnicii realizând construcții cu multe camere independente ce puteau fi închiriate celor veniți la cură.

Materialele din care au fost realizate sînt la început cele obișnuite caselor de țară: socluri de piatră sau bolovani de râu, pereți de paintă și acoperișuri de șită. Cu timpul, soclurile de piatră sînt de cele mai multe ori tencuite, zidurile se realizează din cărămidă și acoperișurile din tablă. Introducerea cărămizii de fabrică și a betonului duce la noi forme constructive, mai ales ale prispei sau foișorului.

Desigur că această evoluție în plan, dar mai ales schimbarea materialelor de construcție au determinat importante modificări ale plasticii exterioare; dimensionarea sporită a camerelor modifică scara proporțiilor construcțiilor.

Prispa se îmbogățește cu unul sau două foișoare; în mod curent ea continuă să fie realizată din lemn, păstrînd în acest caz aproape toate elementele decorative caracteristice: parapete, stîlpi sau arce. O dată cu folosirea cărămizii sau a betonului apar forme noi de arce în plin cintru sau trilobate, străine arhitecturii populare locale.

Fig. 2. — Casă de tip țărănesc. Str.
Fintinelor nr. 28 — Pucioasa.

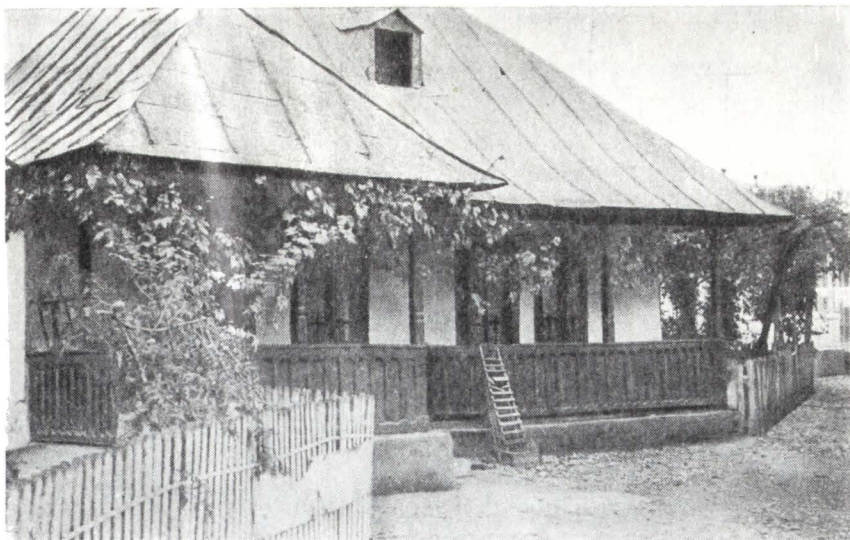


Fig. 3. — Casa de târgoveț. Str.
Fintinelor nr. 32 — Pucioasa.



Fig. 4. — Casă de târgoveț. Str.
Republicii nr. 13 — Pucioasa.





Fig. 5. — Casa Dobrescu. Str. Primăverii nr. 1 — Pucioasa.

nul simplu de două încăperi cu intrări separate, cu prispă pe două laturi și cu scară exterioară. Atît planul, cît și prispa cu pălmă și stîlpii de lemn se repetă la ambele nivele. La parter planul a fost modificat prin amenajarea unei prăvălii în fațada dinspre stradă. Suprapunerea celor două registre, ritmate de stîlpii prispelor, realizează un interesant joc de umbre și lumini, accentuate de foișorul ce apare în consolă la nivelul superior.

După cum am mai spus, din arhitectura de început a așezării, din secolul al XVIII-lea sau chiar al XIX-lea, nu ne-a mai rămas aproape nimic. Există, totuși, un monument de arhitectură de o valoare incontestabilă. *Casa Dobrescu* (fig. 5), ridicată în 1840, nu și-a pierdut pînă astăzi nimic din frumusețea inițială, reprezentînd o interesantă sinteză în care se regăsesc caracteristicile casei țărănești și trăsăturile particulare ale casei boierești. Amplasată în mijlocul unei curți cu arbori, ea cuprinde două caturi: cel superior, destinat locuinței, compus dintr-o sală și cîte două încăperi laterale cu anexe în fațada posterioară a clădirii, cu pridvorul și foișorul susținut de cei doi stîlpi de la nivelul inferior; și catul de jos, situat la nivelul solului, compus din două camere și o cămară cu acces din sală.

Atît dimensionarea construcției, dezvoltarea planului (trecerea la pătrat), cît și sistemul constructiv (grosimea zidurilor) precedă caracteristicile casei boierești.

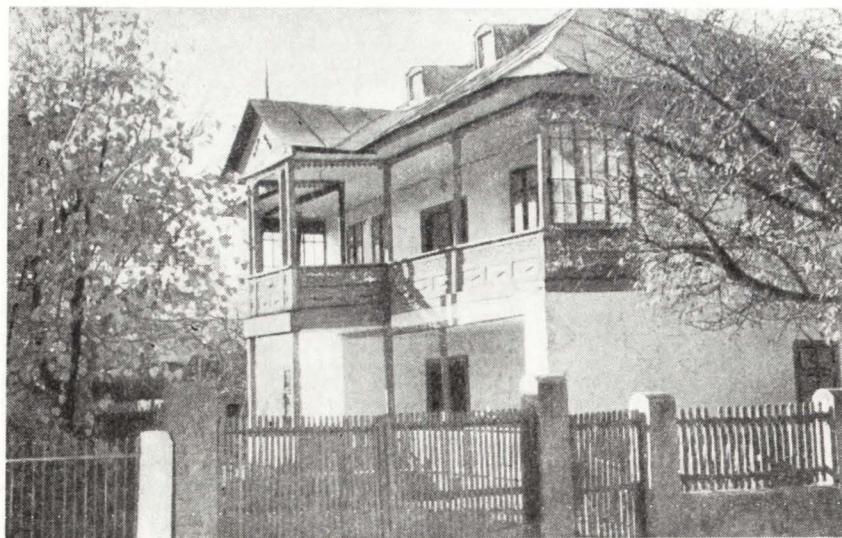


Fig. 6. — Casă de țirgoveț. Str. Stejarului nr. 151 — Pucioasa.

Elementele decorative, folosite în general cu discreție, sînt simplu aplicate, mai ales pe părțile realizate din lemn. O dată cu dezvoltarea construcțiilor de zidărie și beton, decorația se mută în special pe suprafețele tencuite.

Casa de țară cu două caturi este slab reprezentată în arhitectura localității. Dintre exemplarele care ne-au rămas de la sfîrșitul secolului trecut se remarcă și clădirea din *strada Fintînelor nr. 24*. Casă de țirgoveț adaptată la viața orășenească, aceasta reia pla-

De o simplitate desăvîrșită, singura decorație a fațadelor o constituie pălmămarul pridvorului, din scînduri traforate; se remarcă de asemenea valoarea artistică a ușilor exterioare, atît de la parter, cît și de la etaj.

În arhitectura orășenească mai evoluată, tipul casei țărănești cu două caturi și prispă se regăsește și la locuința din *str. Stejarului nr. 151* (fig. 6), ridicată la începutul secolului nostru. Ea reprezintă atît prin dimensionare, cît și prin sistemele constructive un exemplu de trecere de la arhitectura țără-

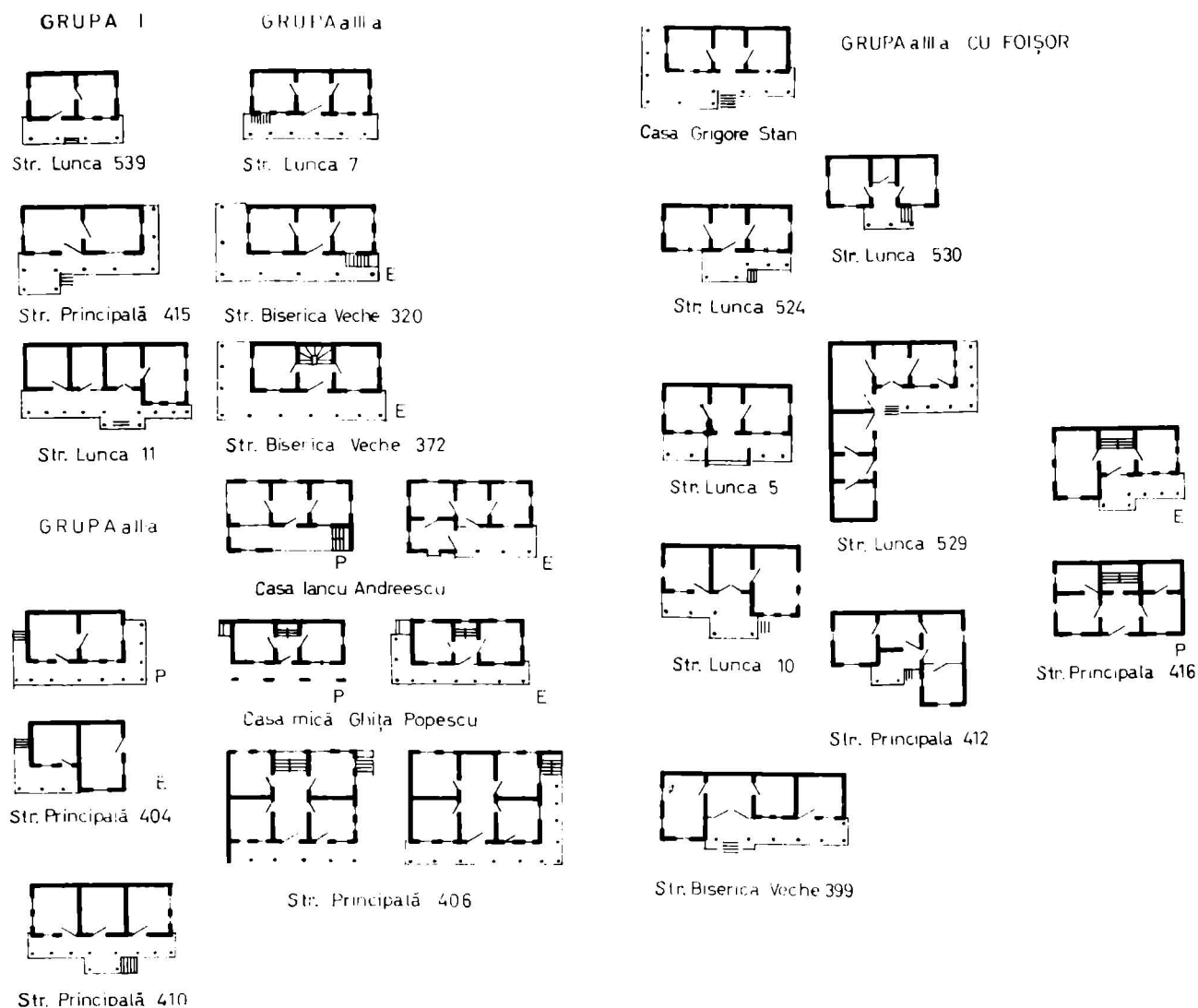


Fig. 7. — Pietroșița. Tipuri de planuri de locuințe și evoluția lor.

nească la cea orășenească. Situată, ca mai toate casele orașului, într-o frumoasă curte, construcția reia la catul superior, rezervat locuinței, planul de tindă și două camere, cu prispă și foișor susținute de stâlpii nivelului inferior. Influenței orășenești i se datorează și închiderea prispei cu geam, pe cele două laturi de capăt.

★

Veche așezare de moșneni, dezvoltată parte pe valea Ialomiței, parte cățărâtă pe dealurile străbătute de pîrîul Lupului, Pietroșița, care numără astăzi peste 3 000 de locuitori, are ca sursă de dezvoltare un vechi târg.

În această localitate, situată mai aproape de munți, se pot distinge unele aspecte diferite. Desigur că și aici regăsim aceleași tipuri originale de case țărănești, cu dominația tipului cu tindă și două camere și cu aceeași fază de evoluție ulterioară (fig. 7).

Specifică regiunii, casa cu foișor cunoaște o mare răspîndire în orașul Pietroșița. Terenul mai accidentat a dus inevitabil la realizarea unor socluri mai bogate, precum și la prezența, sensibil mai numeroasă, a caselor cu două nivele.

Remarcabilă este casa de târgoveț din str. Biserica Veche nr. 320 (fig. 8), care redă fidel arhitectura populară. Construită la sfîrșitul secolului trecut, această clădire cu două nivele reia planul de tindă și două camere pe cele două laturi — la nivelul superior —, avînd primul cat rezervat pivniței și dependențelor.



Fig. 8. — Casă de târgoveț. Str. Biserica Veche nr. 320 — Pietroșița.

Datînd de la mijlocul secolului al XVIII-lea, casa lui Ghiță Serb Popescu, propusă ca monument de arhitectură, reprezintă un valoros exemplu de ansamblu de două corpuri de clădiri cu două nivele, legate la etaj printr-o pasarelă de lemn.

Menționăm existența pietrei în mare cantitate în această zonă, prelucrarea ei și a lemnului reprezentînd una din ocupațiile de bază ale locuitorilor.

Propusă a fi declarată monument istoric, locuința lui Iancu Andreescu (fig. 9) reprezintă casa târgovețului

avut din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Construită din bolovani de rîu, cu mortar de var, inclusiv parapetul prispei de la etaj, păstrînd învelitoarea originală de șită, clădirea ilustrează tipul de casă muscelean adaptat condițiilor mai evoluat de trai. Regăsim planul de tindă și două camere la ambele nivele. La catul superior supradimensionarea unei încăperi a permis divizarea ei în două și a determinat prispa parțială. Scara, adăpostită de soclul masiv care se continuă cu parapetul zidit, amintește vechile case fortificate.

Păstrînd armonioasele proporții ale tipului de origine, clădirea din str. Biserica Veche nr. 372 (fig. 10) constituie de asemenea un exemplu caracteristic de locuință din ultimele decenii ale secolului trecut, repetînd la ambele nivele același plan de tindă și două camere laterale cu prispa desfășurată pe două laturi.

Un exemplar interesant este și clădirea din str. Principală nr. 406 (fig. 11). Ridicată la sfîrșitul secolului trecut, această construcție, cu două nivele, amplifică planul inițial de tindă și două încăperi, dublîndu-l. Se realizează astfel o construcție de dimensiuni mari, adaptată pentru comerț prin amenajarea la parter a unor prăvălii, etajul fiind rezervat locuinței.

Reține atenția plastica exterioară. Ritmarea fațadelor cu stîlpii celor două nivele (spre stradă), prispa desfășurată pe ambele fațade ar conduce la înfățișarea obișnuită a caselor de tip țărănesc, dacă originala proporționare a registrelor n-ar constitui o ciudățenie. Parterul, mult înălțat, determină înălțimea exagerată a stîlpiilor. Arcele duble, realizate din lemn traforat, revin și aici, pentru a forma unicul decor.

În ceea ce privește evoluția materialelor de construcție, ea este în general aceeași cu cea semnalată la Pucioasa, cu mențiunea că lemnul are o persistență mai mare în timp și ocupă suprafețe mai ample în fațade. Poate tocmai din această cauză plastica generală a fațadelor și mai ales decorația ce o îmbogățește este caracteristică acestui material, dînd o notă specifică întregii arhitecturi locale. După cum am văzut, parape-



Fig. 9. — Casa Andreescu — Pietroșița.

tele prispelor sînt și aici bogat decorate, traforul de lemn apărînd frecvent, ca mijloc de realizare. Acest trafor îl regăsim aproape fără excepție la pazia streășinei, între stilpii de susținere a prispei, ornamentînd grinda orizontală de legătură dintre ei, ajungînd chiar la niște arce duble. Aceste remarcabile realizări, deosebit de frecvente, apar și la casele de dimensiuni mai reduse. Dar ceea ce constituie caracteristica arhitecturii locale este tratarea frontoanelor foișoarelor. Aici traforul de lemn atinge dimensiuni im-



Fig. 10. — Casă de tîrgoveț. Str. Biserica Veche nr. 372 — Pietroșița.

portante, ocupînd întreaga suprafață și exprimînd o preocupare artistică cu totul deosebită. Frecvența cu care apare la construcțiile din această localitate lasă trecătorului grăbit impresia repetării, în timp ce un cercetător atent găsește în fiecare caz o adevărată operă de artă originală și cu o mare varietate de elemente componente (fig. 12 și 13).

Perfect armonizate, originea lor trebuie, poate, căutată în arhitectura așezărilor din regiunea imediat învecinată (fig. 14); fațadele caselor din satul Moșăeni, din apropiere, vin în sprijinul acestei afirmații.

La Pietroșița, ca dealtfel în multe localități ale țării, nevoia de extindere a spațiului locuibil și de adăpostirea lui împotriva intemperiilor, cum și protecția față de vînturile puternice au determinat închiderea parțială cu geamuri a prispei sau a foișorului.



Cel mai important oraș al județului Dimbovița este Tîrgoviște. Așezat pe malul drept al riului Ialomița, la poalele dealurilor subcarpatice, la locul de răscruce al unor importante drumuri comerciale, el se dezvoltă pe urmele unor vechi civilizații din epoca neolitică.

Fostă cetate de scaun a Țării Românești mai bine de trei veacuri, acest tîrg exista încă din ultimii ani ai secolului al XIII-lea, înainte de încheierea procesului de formare a statului feudal.

În Tîrgoviște, aproape nu se afla stradă care să nu vorbească prin vreun monument de perioada de înflorire a arhitecturii muntene. Aspectul stradal este caracterizat printr-o mare varietate de construcții, total deosebite ca gen de arhitectură. De la modesta casă de tîrgoveț, de tip popular, pînă la locuința boierească, fastuoasă, apare o întreagă gamă de construcții lipsite adesea de orice personalitate.



Fig. 11. — Casă de tîrgoveț. Str. Principală nr. 406 — Pietroșița.



Fig. 12. — Detaliu de trafor. Fron-
ton de foișor. Str. Principală
nr. 412 — Pietroșița.

Fig. 13. — Detaliu de balustradă.
Str. Biserica Veche nr. 372 — Pie-
troșița.

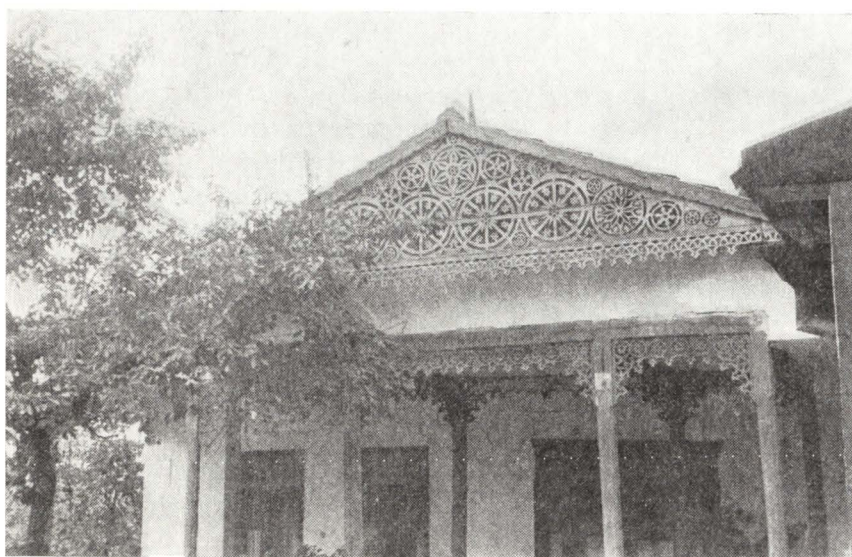
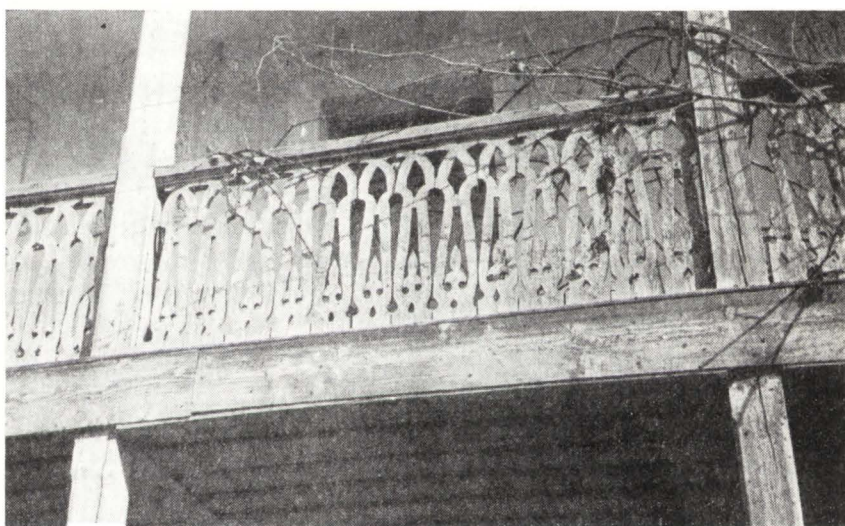


Fig. 14. — Detaliu de trafor. Fron-
ton. Șos. Națională nr. 134 — Pu-
cioasa.



Fig. 15. — Casă de târgoveț. Str. N. Bălcescu nr. 177 — Tîrgoviște.

Fig. 16. — Casă de țară. Str. N. Bălcescu nr. 265 — Tîrgoviște.



Fig. 17. — Casa Pîrvulescu. Str. N. Bălcescu nr. 338 — Tîrgoviște.



Fig. 18. — Casă orășenească. Aripa secundară. Str. Eugen Brezișanu nr. 3 — Tîrgoviște.

Evoluția vieții social-politice și economice a țării noastre a determinat, la începutul secolului al XX-lea, schimbări importante în concepția asupra locuinței, concepție pe care arhitectura specifică ilustrată mai sus, derivată direct din cea populară, nu a mai putut-o satisface. Arhitectura orașelor îmbracă forme noi de exprimare, în care începem să regăsim, din ce în ce mai mult, diverse influențe străine.

În general, prezența acestor înrîuriri este cu atât mai evidentă cu cât dezvoltarea unui oraș este mai

amplă și mai rapidă. Din această cauză am analizat în primul rînd cele două localități Pucioasa și Pietroșița, lăsînd în final orașul Tîrgoviște. Funcțiile administrative caracteristice unei capitale, adăpostite în construcții urbane de o mare amploare, bogăția și măreția bisericilor și a palatelor domnești, multiple relații cu străinătatea, toate acestea au făcut ca arhitectura locuințelor să sufere substanțiale influențe.

Desigur că și aici, în analiza planurilor unor case vechi din secolul al XVIII-lea, sau chiar de la începutul secolului al XIX-lea, regăsim planurile de bază ale arhitecturii populare ; însăși plastica acestor clădiri redă cu fidelitate caracterele originale, ca de exemplu la casa de pe str. Bălcescu nr. 177 (fig. 15).

În curtea bisericii Stolnicul — pe str. Bălcescu nr. 265 (fig. 16) — dăinuie și azi o modestă casuță de țară, ctitorie a stolnicului Cantacuzino, ridicată la începutul secolului al XVIII-lea. Înălțată pe un soclu de cca. 1 m, ea reia planul tradițional de tindă și două camere de locuit, fără prispă, unica sa podoabă fiind foișorul amplasat în dreptul intrării.

Casa Pîrvulescu din str. Bălcescu nr. 338 (fig. 17), datînd din secolul al XVIII-lea, are un plan compus din tindă și o cameră supradimensionată, cu prispă parțială, dezvoltat ulterior prin adăogirea unei camere în fațada principală și a unei anexe sub polată în partea posterioară. Arcele prispei, în formă de arce duble, apar frecvent în nordul regiunii Pietroșița exprimate în lemn traforat.

Casa boierească a apărut la Tîrgoviște încă din epoci îndepărtate, din vremea cînd viața de curte aduna boierii în jurul domnului ; ele erau replica casei evolute de țară, cu planul adesea mult dezvoltat, nelipsite de cerdacul tradițional. Din vechile mărturii ale începuturilor arhitecturii noastre orășenești ne-a rămas foarte puțin, ea fiind construită din materiale perisabile.

Un exemplu de clădire foarte veche este casa din str. Bălcescu nr. 243, construită la începutul secolului al XIX-lea. Ea constituie o interesantă sinteză între casa boierească și cea populară. Construcția are două nivele, din care cel inferior, mai scund (demisol), adăpostește prin zidurile sale foarte groase — de peste 1 m lățime — pivnițe boltite ; cel superior, rezervat locuinței, este îmbogățit cu o largă prispă și un foișor înalt. Toate elementele prispei : parapet, stîlpi, arce sînt realizate din zidărie. Decorația apare exclusiv din tencuială. De influență bisericească sînt firidele oarbe de la partea superioară a foișorului, cît și motivele în formă de cruce ce ornamează parapetul.

Este cunoscută de asemenea casa Angela Georgescu din str. Alexandrescu nr. 38, ce datează din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, declarată monument de arhitectură.

La sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru au fost realizate într-o arhitectură orășenească ce atinge un nivel superior, atît în ceea ce privește execuția, mate-

rialele de construcție, cât și bogăția de decor în stucatură, numeroase clădiri care ilustrează fenomenul de transmitere a arhitecturii populare în cea urbană. Ele oglindesc reacția îndreptată contra spiritului cosmopolit. S-a încercat dobândirea unui specific românesc prin reluarea anumitor componente din arhitectura populară — foișor, prispă —, elemente exterioare, exclusiv plastice.

Clădirea din str. *Eugen Brezișanu* nr. 3 locuință de orășean înstărit, al cărei plan se dezvoltă prin dublarea celui popular și adăogirea unui corp mai retras, ilustrează această tendință. Dacă fațada principală a fost gândită într-o formă mai prețioasă, complicată, care combină elemente orientale — arce de diferite deschideri și înălțimi — cu motive românești — brîu în torsadă la partea superioară și elemente geometrice pe parapetul foișorului —, o arhitectură simplă semimănăstirească îmbracă aripa secundară. Deosebit de interesantă este prisma: pilaștrii lați de zidărie se continuă cu arce trilobate, determinînd goluri înalte și zvelte. (fig. 18). În secolul al XIX-lea orașul Tîrgoviște nu reprezenta un centru important din punct de vedere industrial sau comercial. Astfel se explică faptul că el nu a exercitat nici o influență asupra dezvoltării așezărilor învecinate, care rămîn, în continuare, tradiționale, cu o evoluție lentă, legate temeinic de viața de țară.

Influențele barocului sau ale neoclasicului în marea masă a caselor mai vechi ce se mai păstrează încă dau o notă aparte arhitecturii acestui oraș, reducînd azi mult posibilitățile de studiere aici a influenței directe a arhitecturii populare specifice.

Analiza exemplarelor studiate denotă evidenta continuitate a caracterului arhitecturii populare în arhitectura locuințelor urbane. Trebuie însă menționat că această arhitectură a caselor de tîrgoveți este caracteristică perioadelor de început ale orașelor noastre. Odată cu dezvoltarea vieții social-economice apar noi aspirații și noi concepții care modifică factorii determinanți ai creațiilor arhitecturale. După cum era și firesc, conform legilor evolutive, o nouă formă urma să îmbrace un nou conținut. Noi programe, traduse și concretizate în tehnici și materiale noi, evolute, determină viziuni spațiale diferite.

ASPECTS DE L'ARCHITECTURE URBAINE DE LA VALACHIE SEPTENTRIONALE

(RÉSUMÉ)

Conséquence d'une histoire mouvementée, l'architecture urbaine de notre pays se développe avec retard, vers la fin du XVIII^e siècle et le commencement du XIX^e, sur les fondements d'anciens villages ou bourgs.

Aujourd'hui encore, dans certaines villes du département de Dîmbovița — telles Pucioasa, Petroșița — on trouve des vestiges précieux du passé. Ces localités, provenant d'anciens villages, nous permettent d'établir une continuité architecturale. Les vieilles maisons, situées en général dans les banlieues, mais parfois aussi dans le centre des villes, ne sont guère antérieures au XIX^e siècle, ce qui s'explique par la nature périssable des matériaux de construction.

Elles représentent les types spécifiques de l'architecture populaire, qui ont été repris dans le processus évolutif de l'architecture urbaine. Les nouvelles conditions de confort réclamées par notre époque, ainsi que les techniques de construction et les matériaux, ont déterminé l'urbanisation de ces types, entraînant certains changements dans leurs proportions et dans la plastique extérieure.

A Pietroșița on remarque l'emploi constant du bois, qui occupe d'amples surfaces dans la façade des monuments. Le décor chantourné imprime une note spécifique à l'architecture locale.

Tîrgoviște, le centre le plus important du département de Dîmbovița et ancienne capitale de la Valachie, est caractérisé par la variété de ses constructions. L'apparition des tendances baroques et néo-classiques, surtout dans la décoration, nous empêchent en une certaine mesure d'analyser l'influence de l'architecture populaire traditionnelle. Cependant, une recherche attentive révèle la persistance dans l'architecture urbaine des caractères propres à l'architecture populaire.

DATE NOI PRIVIND ACTIVITATEA PICTORULUI CONSTANTIN LECCA LA BISERICA SF. NICOLAE DIN SCHEII BRAȘOVULUI

Importanța istorico-culturală și artistică a străvechii ctitorii voievodale biserica Sf. Nicolae din Scheii Brașovului a determinat în decursul timpurilor pe diferiți cercetători să întreprindă studii de specialitate privind diferite aspecte ale trecutului acestui lăcaș bisericesc.

Dacă despre viața culturală a bisericii Sf. Nicolae posedăm amănunte prețioase, consemnate în cronicile și documentele vremii, în ceea ce privește problema împodobirii interioare cu picturi murale și icoane un studiu special nu a fost încă redactat, iar diferitele informații scrise pînă acum sporadic, pe lingă unele date certe, conțin unele confuzii.

Astfel, potrivit unei tradiții create la Brașov, care, apoi, a fost însușită de unii autori¹, s-a afirmat că pictura murală de astăzi a bisericii Sf. Nicolae aparține pictorilor Constantin Lecca și Mișu Popp. Din documentele cercetate în arhiva muzeului bisericii, pe perioada anilor 1845—1892, perioadă în care spiritul creator al celor doi artiști-pictori s-a afirmat în mod deosebit, nu rezultă acest lucru. Or, este binecunoscut faptul că «reprezentăția» bisericii consemna întotdeauna în protocoalele parohiei, cu minuțiozitate, toate lucrările executate². În aceste protocoale cei doi pictori nu figurează cu o asemenea lucrare de vaste proporții.

¹ Ion Frunzetti, *Mișu Popp*, București, 1965, p. 11; Dinu Vasiu, *Idealul de libertate și unitate națională manifestat în arta pictorilor brașoveni Constantin Lecca și Mișu Popp*, în *Muzeul regional Brașov. Culegeri de studii și cercetări*, I, Brașov, 1967, p. 237.

² Spre exemplificare dăm următorul caz: în *Protocolul ședințelor*... nr. 183/1856, hot. nr. 26, p. 23, Arhiva Muzeului bisericii Sf. Nicolae din Scheii Brașovului, se arată că «reprezentăția» bisericii a hotărît ca în cel mai scurt timp să se repare «zidurile de prin prejurul bisericii...». Dacă se consemnează această lucrare destul de mică, și exemplele ar putea fi multiplicare, este cu neputință de gîndit că o lucrare așa de mare ca pictura murală a unei biserici să nu fi fost semnalată.

După cum se știe cu certitudine însă, pictorul Mișu Popp (ajutat probabil de C. Lecca) a pictat în Scheii Brașovului o altă biserică și anume biserica Sf. Treime de «Pe Tocile». Faptul că ambele biserici se găsesc în Schei a dat naștere unei confuzii.

Considerăm necesar să mai amintim și eroarea strecurată în articolul intitulat: *Un document inedit referitor la biserica Sf. Nicolae din Scheii Brașovului*, publicat de Alexandru Marcu în *Revista muzeelor*, 1969, nr. 2, p. 171—172. În acest articol se vorbește, pe baza unui document considerat inedit, despre zugrăvirea bisericii de către «un nou pictor descoperit, numit Enache Stama». Într-un articol redactat de noi, care va apărea în aceeași revistă, am arătat pe bază de documente că respectivul act nu este inedit, fiind publicat de mai multe ori, începînd cu anul 1930, și că Enache Stama nu e pictor, ci un bogat negustor, care a plătit cu banii săi zugrăvirea bisericii.

În studiul de față ne propunem să aducem o modestă contribuție la cunoașterea unei laturi mai puțin studiate din activitatea iconografică a pictorului brașovean Constantin Lecca³, desfășurată la biserica Sf. Nicolae din Scheii Brașovului.

Pe baza unor documente necunoscute pînă acum și a altora parțial folosite, am identificat ca aparținînd pictorului C. Lecca, pe lingă cele trei icoane pictate pe tablă de fier, încă șapte icoane pictate pe mușama.

Iată împrejurările care au dus la executarea acestor lucrări de o reală valoare artistică.

Pictura celor două biserici din Craiova: Sf. Ilie și Madona Dudu a adus pictorului C. Lecca o faimă meritată, lucru ce nu a trecut neobservat în Scheii Brașovului.

Reprezentăția bisericii Sf. Nicolae a luat în anul 1847 o serie de hotărîri privind înfrumusețarea

³ A se vedea Barbu Theodorescu, *Constantin Lecca*, București, 1969, p. 20.

bisericilor voievodale. În cadrul acestor preocupări s-a urmărit și împodobirea cu picturi a podișorului femeilor⁴, pentru aceasta apelându-se la C. Lecca. În ședința din 10 august 1847 curatorii bisericii arată că: «... au vorbit cu zugravul Lecca și au zis că va așterne... un formular ce vin a să face pă podișor...»⁵, «... și anume: în mijloc *Cina cea de Taină*, de o parte, *Spălarea picioarelor* și de altă parte *Intrarea Domnului nostru Iisus Hristos în Ierusalim*...»⁶. Pentru fiecare icoană, din cele trei pictate, a cerut 150 florini⁷, însă «... după mai multă vorbă și tocmeală s-au slobozit și s-au hotărât pentru fiecare

acea vreme. Aceste trei icoane au la bază vechea pictură românească combinată cu elemente din cea italiană renașcentistă; nu lipsesc, evident, nici unele stângăcii, inerente oricărui început.

Cu ocazia verificării fondului iconografic muzeal, atenția ne-a fost reținută de 7 icoane pictate pe mușama al căror autor nu era încă identificat. Cercetînd în arhiva muzeului am descoperit contractul încheiat între biserica Sf. Nicolae și C. Lecca pe baza căruia am identificat icoanele amintite ca aparținînd pictorului respectiv. Aceste icoane fac parte integrantă din tîmpla pictată de C. Lecca,



Fig. 1. — *Cina cea de taină* (pictură pe tablă de fier).

icoană după formularul adus înainte 120 florini și au rămas și zugravul mulțumit...»⁸.

Toate cele trei icoane au formă elipsoidală, cu diametrul de 1,72/0,84 m, *Cina cea de taină* fiind cea mai reprezentativă din punct de vedere al realizării artistice (fig. 1).

Deși se recunoaște la C. Lecca o oarecare tendință de umanizare a personajelor, totuși el nu se depărtează prea mult de canoanele ortodoxe tradiționale. Dacă ar fi făcut aceasta nici reprezentarea bisericii nu i-ar fi admis lucrarea, așa cum nu i-o acceptase nici pictorului german Neugauss. Lecca urmează calea de mijloc, singura acceptabilă în

pentru care s-au purtat, ca și în cazul celor trei icoane pictate pe tablă de fier, multe discuții.

După cum reiese din diferite procese verbale ale anului 1845, reprezentanții bisericii a apelat pentru realizarea scopului propus la mai mulți pictori⁹, fiind preferat în cele din urmă Constantin Lecca. Înainte de 4 august 1846, C. Lecca se afla deja la Brașov, după cum rezultă din ședința consiliului parohial de la acea dată, în care se și consemnează icoanele ce se vor picta pe tîmplă.

Semnificative sînt discuțiile referitoare la stabilirea prețului, discuții din care se vede atașamentul pictorului față de locurile natale: «... pentru toate au cerut 2 000 florini argint și i s-au făgăduit 1 000 florini și așa au arătat d-l Lecca, că măcar deși ar fi lucru după cum socotește a zugrăvi vrednic 2 000 florini, însă totuși fiind și dinsul patriot de aici... se mulțumește cu acel preț de 1 000 de florini...»¹⁰. Pe baza discuțiilor și a hotărîrilor

⁴ A se vedea procesul-verbal al ședinței din 27 iulie 1847, în *Protocolul trebilor Sfintei Biserici pe anii 1847—1848—1849*, nr. 180, p. 24, hotărîrea nr. 42, în Arhiva Muzeului bisericii Sf. Nicolae.

⁵ *Ibidem*, p. 25, hotărîrea nr. 44.

⁶ *Ibidem*, p. 26, hotărîrea nr. 45.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, p. 26, hotărîrea nr. 47.

⁹ *Protocolul* nr. 179, p. 45—46, în arhiva citată.

¹⁰ *Ibidem*, p. 64—65, hotărîrea nr. 36.



Fig. 2. — Sfinta treime (pictură pe mușama).

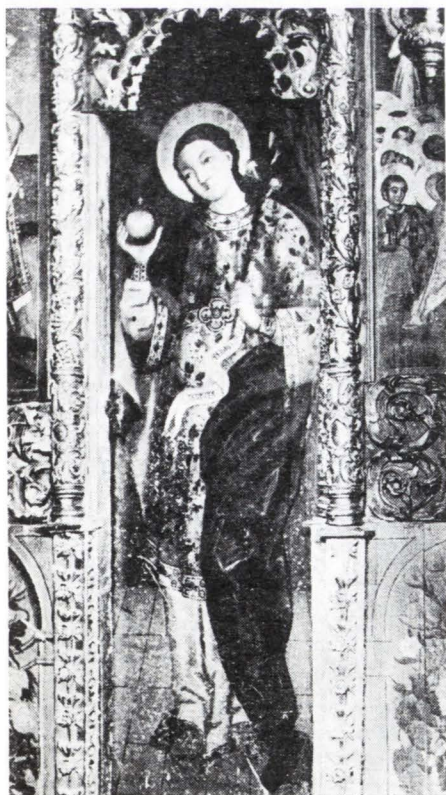


Fig. 3. — Arhanghelul Gavriil
(pictură pe lemn).

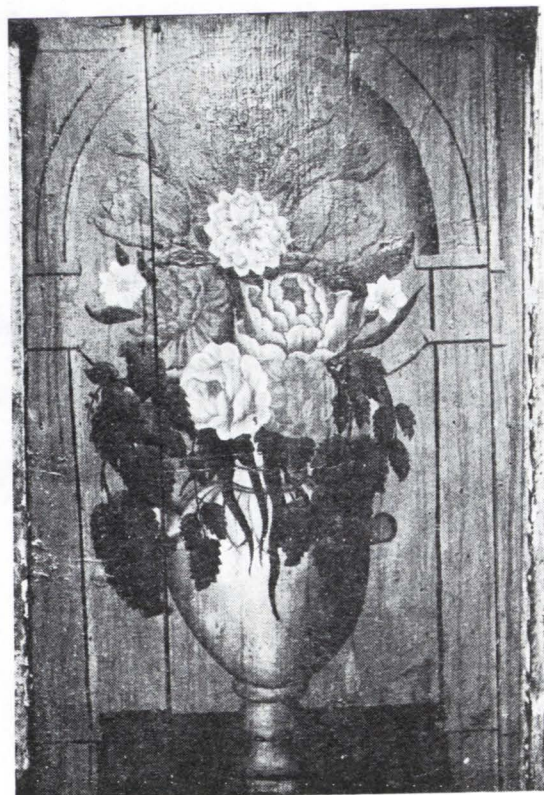


Fig. 4. — Motiv ornamental floral
(pictură pe lemn).

luate s-a încheiat contractul propriu-zis¹¹, în care se menționează icoanele ce se vor picta. Demn de reținut este și faptul că, ulterior, după executarea comenzilor prevăzute, pictorul C. Lecca confirmă în mod expres acest fapt, scriind cu mîna sa pe partea dreaptă de jos a contractului următoarea mențiune: « Fiindcă lucrul zugrăvitului după sune-
tul acestui contract s-a săvîrșit și banii ce arată în sus mi s-a plătit deplin prin cvitanțiile ce am dat, așa acest contract a luat săvîrșire, Brașov, 15 decem-
brie 1847, Constantin Lecca ». Deci, nu poate fi nici o îndoială în ceea ce privește identificarea acestor icoane ca aparținînd lui C. Lecca.

Toate cele 7 icoane menționate în contract au formă dreptunghiulară, cu baza mai mică decît înălțimea, dimensiunile fiind aproape aceleași: 0,60/0,90 m, excepție făcînd doar icoana pe care

este pictată *Sfînta treime*, 0,95/0,89 m (fig. 2) pusă pe tîmplă în mijlocul celorlalte, care reprezentau următoarele scene: *Nașterea lui Iisus Hristos*, *Tăierea împrejur*, *Botezul*, *Schimbarea la față*, *Înălțarea* și *Învierea*.

Precum am amintit și la celelalte trei icoane pictate pe tablă de fier, și aceste icoane pictate pe mușama trădează o vizibilă influență a canoanelor renaștentiste italiene, predominînd totuși elemente din vechea pictură românească.

După cum rezultă din același contract încheiat între biserică și Constantin Lecca la data de 22 septembrie 1846, punctul f, pictorul C. Lecca a mai executat pe lîngă tîmplă și alte lucrări, pentru aceeași biserică, care pînă acum nu se cunosc încă.

Cu aceste picturi, amintite de noi mai sus, care ar merita un studiu de specialitate din punctul de vedere al realizării artistice, fondul pictorului Constantin Lecca se mărește, îmbogățînd totodată tezaurul artistic național.

MIHAI MANOLACHE

NOUVELLES DONNÉES CONCERNANT L'ACTIVITÉ DU PEINTRE CONSTANTIN LECCA À L'ÉGLISE SF. NICOLAE DE SCHEII BRAȘOVULUI

(RÉSUMÉ)

L'auteur de la note se propose d'éclaircir le problème encore confus et controversé de la peinture intérieure actuelle de l'église Sf. Nicolae de Scheii Brașovului. Il établit ainsi, à base de documents, que ce fut le peintre Constantin

Lecca, d'ailleurs originaire de la ville de Brașov, qui exécuta tout seul une série de peintures destinées à décorer l'intérieur de l'église et dont il subsiste encore aujourd'hui dix icônes faisant l'objet de cette étude.

COMEMORAREA UNEI ANIVERSĂRI

George Oprescu s-a născut în 1881, la 27 noiembrie. Ar fi împlinit 90 de ani în 1971. Cu prilejul acestei aniversări, Institutul de istoria artei — al cărui ctitor rămîne George Oprescu — a organizat, chiar în ziua de 27 noiembrie, o adunare comemorativă. Cercetători din institut au evocat, au omagiat personalitatea și contribuția multilaterală a marelui istoric de artă român, care a știut să cîștige stima și încrederea colegilor săi de pretutindeni, a colaboratorilor săi, ca și a publicului cărui i s-a adresat și pe care a știut să-l merite.

Vorbitorii s-au referit la diferitele laturi ale activității lui George Oprescu, s-au străduit să le desprindă și să le pună în valoare. Într-o primă alocuțiune, directorul institutului, Mircea Popescu, a schițat contribuția trainică și complexă a eruditului și pasionatului om de artă care a fost George Oprescu, amintind rînd pe rînd pe profesor, pe colecționar, pe organizatorul de muzee, pe istoric, pe academician, subliniindu-i patriotismul adînc, încrederea în valorile și posibilitățile națiunii noastre. Într-un domeniu în care mai făcea încă operă de pionierat, cum era cel al istoriei artei românești, profesorul Oprescu, cu o pasiune totală și definitivă, cu o experiență de cultură care elimina riscul unei înțelegeri înguste, unilaterale a fenomenului artistic, a stabilit o scară a valorilor, perfect valabilă în liniile ei esențiale. Lucrările sale de sinteză, ca și monografiile, manualele, cursurile universitare rămîn momente exemplare ale unei discipline al cărei nobil scop era, după G. Oprescu, « de a contribui la definiția omului ».

Paul Petrescu s-a ocupat în continuare de investigațiile lui George Oprescu în domeniul vast și plin de neprevăzut al artei populare românești, pe care, cu competență, a știut s-o includă în aria largă a artei populare europene. Considerațiile profesorului Oprescu asupra unui anumit tip de broderie — pe muchia cutelor —, pe care l-a stu-

diat cu atenție și l-a regăsit în câteva tablouri celebre ale secolelor XV și XVI (o Madonă de Gaudenzio Ferrari, diferite portrete de Dürer, de Holbein etc.), i-au înlesnit stabilirea unor raporturi bogate în sugestii între arta țărănească și arta cultă. Artă țărănească românească a fost pentru Oprescu nu numai un teren de cercetare, ci mai cu seamă izvor de intense emoții artistice. Ceea ce, din partea unui cunoscător ca el, pentru care marile muzee și expozițiile Europei n-aveau secrete, ne umple de mîndrie.

Deși în ansamblul lucrărilor lui George Oprescu cercetările asupra artei medievale românești rămîn restrînse, Emil Lăzărescu s-a oprit la acest sector atunci cînd a evocat personalitatea Profesorului. Interesul pentru arta evului mediu se explica la George Oprescu prin aptitudinea sa de a-i pătrunde conținutul, substanța, dincolo de formele, uneori ciudate, pe care le îmbrăca. Fără îndoială că formația sa de istoric (Oprescu fusese elevul profesorilor Iorga și Onciul, colegul și prietenul lui Părvan, înainte de a deveni cel al lui Focillon) a contribuit serios la această înțelegere. Emil Lăzărescu a ținut să încheie cuvîntul său omagial printr-o trimitere la scepticismul pe care profesorul Oprescu îl exprima cu privire la intransigența istoricului; într-adevăr, el nu înceta să prevină, pe cei tineri în primul rînd, asupra primejdiei pe care o reprezintă în judecățile noastre tonul categoric și sentențios, ideile preconcepționale, rețetele, nerăbdarea și imprudența începuturilor.

George Oprescu și arta franceză a fost subiectul intervenției lui Remus Niculescu. În activitatea profesorului Oprescu cercetările asupra artei franceze ocupă, după cele privind arta românească, un loc privilegiat. Discipol al ilustrului istoric Nicolae Iorga, cărui îi datorăm numeroase contribuții la studiul relațiilor franco-române, George Oprescu a frecventat multă vreme cercul doctorului Ion Cantacuzino, un mare prieten al Franței.

La Lyon, Oprescu a avut fericitul prilej de a-l întâlni pe Henri Focillon și de a lega o prietenie întreținută de profunde afinități spirituale. Teza susținută de G. Oprescu la Cluj, în 1922, este o foarte conștiințioasă lucrare de literatură comparată: *Eliade Rădulescu și Franța*. În anul următor a redactat excelentul catalog al *Expoziției portretului în gravura franceză*, organizată la București sub auspiciile doctorului Cantacuzino. Desenele unor artiști francezi care au străbătut țările românești au constituit apoi obiectul unor cercetări susținute, finalizate în volumul *Țările românești văzute de artiști francezi* (1926); desene de Raffet, în păstrare la Biblioteca națională din Paris, erau publicate pentru prima oară. Dar lucrarea care asigură lui George Oprescu un loc printre istoricii de artă francezi rămâne monografia *Géricault*, publicată la Paris în 1927. Profesor la Universitatea din București începând din 1930, G. Oprescu a ținut în repetate rânduri cursuri referitoare la pictura și sculptura franceză; mare parte din materia acestor cursuri a intrat în cele patru volume ale manualului său de istoria artei (1942–1947). Unul din aceste cursuri a rămas inedit: *Imaginea omului din popor în arta franceză* (1930–1931); paginile din acest studiu închinat fraților Le Nain, pe care îi studiasse și prietenul său Paul Jamot, sînt într-un totu remarcabile.

Radu Bogdan a stăruit asupra rolului însemnat pe care George Oprescu l-a jucat în promovarea valorilor artistice românești, în țară, cît și în străinătate. Vorbitorul a insistat asupra cazului lui Ioan Andreescu, amintind pe de o parte texte succesive, cu caracter monografic, consacrate de Oprescu acestui artist, pe de altă parte inițiativa lui de a înzestra Muzeul Toma Stelian (condus multă vreme de el) cu opere de Andreescu. Trecînd de la acest exemplu particular la sensul general al activității istoricului de artă român, Radu Bogdan a arătat cît datorează difuzarea în străinătate a artei românești eforturilor, inițiativelor, relațiilor lui George Oprescu. Datorită lui numele cele mai de seamă ale picturii românești — de la Grigorescu și Andreescu la Petrașcu și Pallady — sînt incluse în diverse lucrări de specialitate, de mare circulație și prestigiu.

Vorbînd despre seminarul de istoria artei, în care, sub conducerea profesorului Oprescu, s-au format o bună parte din istoricii noștri de artă actuali, Theodor Enescu i-a subliniat orientarea, spiritul prin care se perpetua o veche tradiție de educație umanistă universitară. «Aveai sentimentul de a face ceva pozitiv, aplicat, și în același timp de a îmbrățișa arii largi de semnificații. Și apoi — lucru fundamental — erai întîmpinat nu cu o simplă cordialitate, ci cu un soi de încredere chibzuită, care contribuia la reducerea distanței dintre catedră și student, făcîndu-l pe acesta să se simtă propriu-zis un participant alături de cei vîrstnici, cu experiență, la investigări, la cercetări comune. Implicit el se simțea tratat *al pari* și aceasta îi solicieta ambiția și capacitatea, constituia un exercițiu al simțului său de responsabilitate». Formarea cît mai armonioasă a personalității, asigurarea acelui impuls spre o totalitate a cunoașterii capabil să prevină

riscurile specializării, iată ideile umaniste desigur moștenite din anii săi de studii, cărora George Oprescu le-a rămas credincios în comportarea sa ca profesor și conducător de cercetări.

Intervenția lui Radu Ionescu s-ar fi putut intitula *Despre prietenie*, căci a insistat asupra acelei disponibilități sufletești a profesorului Oprescu de a inspira și întreține prietenii trainice. Dacă de doctorul Cantacuzino, de Nicolae Iorga, G. Oprescu a fost legat printr-o prețuire admirativă, în care răzbătea recunoștința fostului elev față de maestrul său, între el și Henri Focillon prietenia a fost francă, de la egal la egal. Cele aproximativ 350 de pagini de corespondență păstrate, încă inedite, sînt o mărturie a nevoii unei necurmte comunicări între ei. Lectura unora din scrisori a fost edificatoare: cei doi prieteni își supuneau unul altuia textele înainte de publicare, schimbau sfaturi, aprobări ori dezaprobări, impresii și opinii despre contemporani, opere de artă, evenimente, locuri. Fiecare pagină conține un detaliu trăit, o observație angajantă, o probă de afecțiune. Grijă pentru consolidarea unei reputații în lumea istoriei artei este reciprocă. Profesorul Oprescu, secretar al Comisiei de cooperare intelectuală, l-a propus în repetate rânduri pe H. Focillon în cele mai importante organisme ale Ligii Națiunilor. Deși scrisorile adresate de George Oprescu lui Henri Focillon au fost, din nenorocire, distruse în timpul celui de-al doilea război mondial, cele trimise de Focillon exprimă suficient prietenia caldă, atașamentul sincer, profund și durabil care i-a legat din 1920 și pînă în 1945, anul morții istoricului de artă francez.

Preocupat să ilustreze interesul plurivalent al lui George Oprescu față de oricare fenomen artistic, Mircea Voicana a arătat, în cuvîntul său, gustul pentru muzică și competența Profesorului în domeniul interpretării muzicale, a delimitat locul muzicii în viața și activitatea lui. G. Oprescu a fost un fervent amator de concerte, ca și de spectacole muzicale și teatrale. Ca student, apoi ca tânăr profesor, a însușit diferite cercuri de amatori; a contribuit la receptarea la noi a operei wagneriene și a muzicii impresioniste, situate atunci în avangardă. Între cele două războaie, G. Oprescu s-a ocupat, în anumite împrejurări, de probleme contingente de istoria muzicii. A intervenit pentru a pleda curajos în favoarea lui Béla Bartók, cu ocazia concertelor clujene ale acestuia, și observațiile sale avizate sînt cele ale unui critic muzical «de profesie». În sfîrșit, M. Voicana a considerat necesar să amintească de existența, în cadrul Institutului de istoria artei, a unor sectoare de muzică și de teatru. Publicațiile, rod al eforturilor comune ale acestor echipe de cercetare, tratatul de *Istoria teatrului în România*, recent apăruta monografie *George Enescu* sînt în bună parte consecințe ale strădaniilor de largă «deschidere» culturală și stăruințelor organizatorice ale profesorului Oprescu, cel care a înființat și condus institutul timp de 20 de ani.

Motivul pentru care, vorbind despre George Oprescu, Amelia Pavel și-a propus să-l surprindă pe «memorialist» a fost convingerea că, în mod struc-

tural, concepția sa istorică, sensibilitatea sa erau cele ale unui memorialist, niciodată desprins ori distanțat de subiect, ci, dimpotrivă, intervenind mereu, în virtutea opiniilor, a memoriei personale. Personală, da, dar nu neapărat subiectivă — adică tocmai memoria memorialistului, care reține din realitate fragmente discontinue, poate uneori îngroșate, dar asupra căreia concretul are un ascendent suveran. În modul lui de a analiza prevala aptitudinea de a particulariza situațiile, mai puțin orientarea către generalizări de ordin filozofic. Dorința de a ști o operă realizată ținea la George Oprescu de o formație raționalistă clasicizantă; pentru el precizia, punctualitatea, concizia reprezentau valorile unei activități intelectuale eficiente și concrete.

Părăsind terenul istoriei de artă, Anca Costa-Foru a evocat câteva dimensiuni morale ale lui George Oprescu: tandrețea, împletită cu ironie, luciditatea, uneori amară, care caracterizau o viziune asupra vieții străbătută de bun simț și inteligență și care refuzau orice emfază în descrierea unui fenomen. De la cel la care ne referim mereu numindu-l — scurt — Profesorul, am putut reține câteva adevăruri esențiale: egalitatea, lipsa prejudecăților și a complexelor în raporturile omenești; G. Oprescu știa că are de dat și de primit de la oricine și creditul pe care îl acorda oricărui interlocutor era foarte reconfortant. Sentimentul naturii, apoi interesul pentru orice, extraordinara lui curiozitate și participarea receptivă, absența blazării, capacitatea de a se bucura și emoționa l-au ferit de oboseală, de opacitate, de bătrânețe. Profesorul Oprescu a mai transmis discipolilor săi gustul sim-

plității și al firescului, oroarea de prețios și afectare și chiar curajul de a fi banal. Rezerva față de prolixitate, recomandarea lui de a nu scrie mult erau fără îndoială direct înrudite cu ambiția simplității. «Non multa, sed multum», «qui trop embrasse mal étreint» erau preceptele lui. În sfârșit altruismul, dărnicia cu care-și pune la dispoziția celorlalți cunoștințele și experiența, de îndată ce era solicitat, de îndată ce era vorba de a oferi un sprijin, rămân mărturie de dragoste și căldură, de spirit constructiv, convergent, de rară solidaritate.

Ultimul vorbitor, Răzvan Theodorescu, s-a ocupat de o trăsătură distinctivă a activității profesorului Oprescu, de o inițiativă care îi era foarte dragă: promovarea tineretului în cercetarea științifică. În mod paradoxal, alocuțiunea lui R. Theodorescu, plină de amintiri și de confesiuni culese în timpul ultimilor ani ai Profesorului, care confirmă că prietenia a fost una dintre marile bucurii ale unei vieți solitare, ni l-a restituit ca un spirit foarte tânăr: «un om în preajma căruia — semn de mare generozitate și superioritate din parte-i — uitai uneori că te despărțeau de el atâția ani câți ar încăpea într-o viață».

Această comemorare omagială, care — nu ne îndoim — l-ar fi mișcat foarte legitim pe George Oprescu, a exprimat considerația și recunoștința pentru o muncă de peste 60 de ani, pe multe planuri profitabile. Mort la vârsta de 87 de ani, George Oprescu va fi dat exemplul unui angajament total, de o mare rigoare intelectuală, servit admirabil de o vocație de profesor.

ANCA COSTA-FORU

Comité international d'histoire de l'art, *Répertoire d'art et d'archéologie (De l'époque paléochrétienne au XX^e siècle)*, Ancienne Série — Tome 74, Nouvelle Série — Tome VI, Année 1970, Avec compléments pour les années antérieures, Publié sous la direction du Comité Français d'Histoire de l'Art, avec une subvention de l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture, sur la recommandation du Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1971, p. XXXII + 728.

A apărut în toamna anului 1971 prestigiosul *Répertoire d'art et d'archéologie* al cărui volum VI cuprinde titlurile apărute mai ales în periodicele publicate în anul 1970. Imensul număr de informații utile incluse în cele 13 209 titluri înregistrate și clasificate, ca și în extrem de folositoarele și bine făcutele trei indexuri (de nume de artiști, de nume de autori și topografic), totalizând 100 de pagini cu câte trei coloane, formează fără îndoială unul din instrumentele de lucru de maximă eficiență, indispensabil cercetătorilor din multiple domenii ale istoriei artei, arheologiei și istoriei culturii în genere. Însuși sistemul de clasificare, foarte simplu și foarte clar în același timp, oferă mari facilități de căutare și de regăsire a informațiilor, atât grație indexurilor, cât și numeroaselor trimiteri încrucișate de la un domeniu la altul. Iată care este schema de clasificare generală, evident simplificată și ameliorată față de volumul IV, al anului 1969: METODE ȘI CADRE: Iconografie, Critică de artă și institute, Muze, colecții, expoziții și vânzări, Tehnică, conservare și restaurare; ISTORIA GENERALĂ A ARTEI: Generalități (pe țări), Arhitectură, monumente istorice, arheologie (pe țări), Sculptură (pe țări), Pictură, desen și gravură (pe țări), Arte decorative (pe țări); ARTA PALEOCREȘTINĂ, BIZANTINĂ ȘI A EVULUI MEDIU TIMPURIU: Generalități, Arta migrațiilor (pe popoare și genuri de artă, descoperiri arheologice), Arta

creștină a Occidentului (pe țări și genuri de artă, descoperiri arheologice), Arta creștină a Orientului, secolele IV-XVI (pe țări și genuri de artă, descoperiri arheologice); ARTA ROMANICĂ ȘI GOTICĂ: Generalități, Arhitectură și săpături arheologice, Sculptură, Pictură și gravură, Arte decorative (toate subdiviziunile sînt relatate pe țări); RENAȘTEREA: Generalități, Arhitectură, Sculptură, Pictură și gravură, Arte decorative (fiecare din subdiviziuni este organizată pe țări); SECOLELE AL XVII-LEA ȘI AL XVIII-LEA: aceeași structură ca Renașterea; SECOLUL AL XIX-LEA (aceeași structură); SECOLUL AL XX-lea (aceeași structură). Firește că intervin deosebiri legate de înșiși conținutul și epoca domeniului de artă respectiv; astfel, dacă la Artele decorative din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, de pildă, apar următoarele categorii: Generalități, Arme și armuri, Ceramică, Decorație murală, Gliptică și pietre dure, Instrumente de muzică și de precizie, Fildeş, Mobilier și lemn, Numismatică și sigilografie, Orfevrărie, Bronz și feronerie, Legătură de cărți, Scenografie și sărbători, Textile și costume, Sticlă și vitralii, la Artele decorative din secolul al XX-lea dispar unele (Armele și armurile, Gliptica, Instrumentele de precizie, Sigilografia) și apar în schimb altele (Osul, Lacul, Hîrtia, Pielea). Observînd marele număr de titluri privind arta și arhitectura populară și ținînd seama că repertoriul face despuierea a numeroase reviste și publicații de artă populară, antropologie culturală și etnografie, am sugera ca în sistematica generală să fie inclusă ca o rubrică aparte Arta și arhitectura populară. Este o propunere pe care o considerăm în acord și cu tendința generală a științei moderne de diferențiere și de specializare a clasificărilor. În aceeași ordine de idei observăm că, mai ales pentru țările din Europa de răsărit, ar trebui despuiate mai multe reviste de etnografie, deocamdată fiind folosite numai cele din Polonia, Ungaria și U.R.S.S. Credem că ar trebui să fie incluse și cele din România (*Revista de etnografie și folclor*), Iugoslavia și Grecia (*cunoscuta Laografia*).

Observăm de asemenea că importante teritorii de artă nu sînt reprezentate în mod suficient. Ne referim mai ales la țări ca Turcia, Iranul și India (pentru aceasta din urmă am sugera despuierea revistei *Roopa-Lekha* apărind la New Delhi). Două importante publicații românești lipsesc din lista publicațiilor: *Dacia* și *Buletinul monumentelor istorice* noua serie, începînd să apară din anul 1970 ca al XXXIX-lea an.

În ce privește România, iată care sînt periodicele și publicațiile (mai multe ca în trecut) despuiate: *Acta Musei Napocensis* (Cluj), t. 6 (1969), *Apulum* (Alba-Iulia, t. 7, nr. 1 (1968), nr. 2 (1969), *Arheologia Moldovei* (Iași), t. 6 (1969), *Arhitectura*, t. 17 (1969), nr. 5, 6; t. 18 (1970), *Arta*, t. 16 (1969), nr. 11, 12; t. 17 (1970), *Carpica* (Bacău), t. 1 (1968), *Cibinium* (Sibiu), 1966, 1967–1968, *Culegere de studii și cercetări* (Brașov), t. 1 (1967), *Studii muzeografice* (București), t. 2 (1959–1960), *Omagiu P. Constantinescu-Iași*, 1965, *Pontice* (Constanța), t. 1 (1968); t. 2 (1969), *Revue des Études sud-est européennes*, t. 7 (1969), nr. 3, 4; t. 8 (1970), *Revue muzeelor*, t. 6 (1969), nr. 6; t. 7 (1970), nr. 1–5, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, t. 6 (1969), *Sargetia* (Deva), t. 6 (1969); t. 7 (1970), *Studii și comunicări* (Satu-Mare), 1969, *Studii și cercetări de istoria artei* (seria artă plastică), t. 17 (1970), *Studii și cercetări de istorie veche*, t. 20 (1969), nr. 4; t. 21 (1970), nr. 1–3, *Studii și cercetări de numismatică*, t. 4 (1968). Lista ni se pare a fi reprezentativă și sîntem bucuroși să constatăm că valoroase studii de artă și arheologie din publicații apărute în centre provinciale sînt incluse în fluxul informațional internațional. În același timp observăm din nou că ar trebui să fie prezente mai multe lucrări românești apărute în volum la diferite edituri, dar aceasta depinde de trimiterea acestor lucrări la bibliotecile și sursele de documentare din Franța, în primul rînd la Centre National de la Recherche Scientifique, avînd adresa: 15, Quai Anatole France, Paris 7^e. Cu toate acestea, prezența României în diferitele rubrici este semnificativă și am aminti că, de pildă, la capitolul *Muzee, colecții, expoziții* cele douăzeci de înregistrări românești (1512–1532) constituie una din cele mai ridicate cifre în cadrul țărilor din Europa răsăriteană, fiind întrecută doar de Polonia.

Volumul, în ansamblul său, dă o imagine completă a imensei activități publicistice din domeniul istoriei artei și al arheologiei care capătă o extensie din ce în ce mai mare în toate continentele globului. Se observă totuși, firește, că ponderea Europei este de departe cea mai mare, marile centre de artă și de cercetare a artei fiind situate în Franța, Italia, Germania, Anglia, Belgia, Olanda etc., singura excepție, mai ales pentru arta modernă, fiind Statele Unite. Trebuie să spunem, însă, că ni se pare cam săracă selecția făcută pentru U.R.S.S., țară cu o atît de bogată și diversificată tradiție de artă și din care totuși lipsesc referiri mai multe extrase din publicațiile locale pri-

vind arta dintr-o serie de republici unionale, ca Georgia, Armenia, Țările baltice, Asia centrală, R.S.S. Moldovenească.

Într-un atît de mare număr de informații s-au putut strecura desigur și unele mici erori sau inadvertențe. Iată cîteva dintre ele, observate cu intenția și în credința unei cit mai bune apariții viitoare a acestui admirabil repertoriu: de pildă, înregistrările nr. 1 927, 1 928, 1 930, 1 933 și-ar găsi mai degrabă locul la capitolul *Muzee, expoziții și colecții* și nu la *Istoria generală a artei*, așa cum figurează acum; de ce 2 563 Michelsen (Peter) este trecut la Suedia și nu la Danemarca, fiind vorba de un muzeu din Copenhaga, iar autorul fiind un danez? de ce 10 057 Balat este trecut la Ungaria, cînd este vorba de o revistă și de localitatea Novi Sad, din Iugoslavia? înregistrarea 4 430 Pavlović (Dobroslov) este în mod inexplicabil urmată imediat de indicația «voir aussi 4 430», fiind vorba evident de o greșală de cifră; numele exact al localității menționate în înregistrarea 4 705 Polevoj (L.L.) este Kosteșty și nu Kosteșta cum apare la a doua sa menționare; la fel cum numele artistului este în înregistrarea 13 005 Mateescu Patriciu și nu Patricia cum apare la index; mici erori de tipar: 12 685 *Arte* în loc de *Arta*, 12 679 *Artistul* în loc de *Artistul*, 4 402 *Restaurarea* în loc de *Restaurarea*. Nu se poate să nu remarcăm totuși corectitudinea ortografică în sensul respectării tuturor semnelor specifice chiar pentru limba română, lucru ce implică desigur un deosebit efort din partea redacției și din partea tipografiei.

În ce privește selecția materialului din publicațiile despuiate, aceasta este desigur o chestiune de competență redacției repertoriului. Am semnalat totuși că se pot desigur întîmpla și unele omisiuni sau scăpări, cum ni se pare a fi cazul studiului *Construcțiile viticole din Gorj*, neselectat din volumul *Cibinium 1967–1968*, cu toate că este vorba de o foarte interesantă arhitectură populară locală. Poate că neselectarea se datorește titlului acestui studiu, în care nu figurează termenul de arhitectură, așa cum figurează în alte studii din același volum care au fost înregistrate.

În încheierea acestei prezentări am reveni asupra unei sugestii pe care am făcut-o acum doi ani într-o analiză asemănătoare, anume aceea de a angrena în munca de semnalare a publicațiilor grupe de lucru naționale, care ar putea ajuta redacția centrală prin trimiterea de liste ale unor lucrări ce ar putea figura în repertoriu, liste cu titlu pur informațional din care redacția centrală va selecționa ceea ce crede de cuviință. Nu se poate să încheiem fără a adresa acestei redacții, ca și Centrului național al cercetării științifice din Franța nu numai recunoștința cercetătorilor pentru neprețuitul instrument de lucru furnizat, ci și admirația pentru munca de înaltă calitate depusă, concretizată în apariția cu mare regularitate a acestui indispensabil repertoriu.

PAUL PETRESCU

Lucrarea, apărută sub egida Institutului de etnografie «N.N. Mikluho-Maklai» și avînd ca redactor responsabil pe etnograful de renume S.A. Tokarev, este scrisă de o cunoscută specialistă în etnografia și arta populară a Italiei, N.A. Krasnovskaia, a cărei substanțială contribuție cu privire la *Arhitectura rurală a Italiei* este prezentă și într-unul din valoroasele studii de sinteză privind arhitectura populară europeană apărut acum cîțiva ani¹.

Studiul *Friulî* este de fapt o prezentare monografică completă, deși nu prea mare ca volum, cu privire la istoria și cultura populară a unuiu din acele mici grupe etnice europene, în genere mai puțin cunoscute în individualitatea lor istorică, etnică și culturală. Folosind o vastă bibliografie, firește preponderent italiană, N.A. Krasnovskaia reușește să dea o imagine nu numai științifică, dar și atrăgătoare a numeroaselor aspecte ale culturii materiale și spirituale a friulanilor.

Studiul începe cu o prezentare a istoriei etnice antice a Italiei de nord-est, utilizînd numeroase date arheologice și luminînd laturi puțin știute indeobște ale procesului de romanizare a triburilor de veneti, carni și reti. Un capitol tot atît de important este și cel dedicat istoriei medievale și moderne a acestui colț de pămînt italian, istorie adusă pînă la zi, incluzînd și lupta pentru autonomie și independență în cadrul monarhiei habsburgice, ca și încercările de a păstra anume aspecte lingvistice și culturale specifice în cadrul statului italian, aspirație evident ceva mai greu realizabilă tocmai din cauza asemănărilor profunde dintre graiul friulan și limba italiană.

Economia ținutului friulan este prezentată atît în aspectele sale tradiționale (agricultură, meșteșuguri artistice), cît și în cele legate de viața industrială modernă, urmărindu-se influența acesteia din urmă asupra vieții populare în întregul ei, furnizînd informații interesante cu privire la dinamica activității economice.

Pe acest fundal al analizei istorice și social-economice sînt înfățișate apoi principalele aspecte ale culturii populare friulane: tipurile de așezări rurale și arhitectura populară, alimentația tradițională, costumele populare, structura familiei și obiceiurile la nuntă, credințele și obiceiurile populare în genere. Conform practicii școlii sovietice de etnografie, toate aspectele sînt prezentate și în formele lor actuale, contemporane, evitîndu-se o imagine statică sau arhaizantă a culturii populare și prezentînd-o, dimpotrivă, în lumina materialismului istoric, ca pe o realitate în continuă evoluție.

O foarte cuprinzătoare bibliografie de circa 500 de titluri din literatura de specialitate rusă și italiană, dar și din cea franceză și germană, un index bogat de nume și un index foarte interesant de denumiri etnice completează ținuta științifică a lucrării.

Numeroase ilustrații, evident reproduse după alte publicații, și hărți îmbogățesc conținutul. Regretabil ni se pare că lucrarea nu este însoțită de un rezumat cel puțin în limba italiană, cele două sumare în engleză și italiană pîrîndu-ni-se insuficiente pentru posibilitatea de comunicare a interesanțelor puncte de vedere ale autoarei către specialiștii necititori de limbă rusă.

Foarte interesant ni s-a părut a fi capitolul privind arhitectura populară, în care autoarea face o prezentare tipologică amănunțită a casei friulane. O serie de observații sînt deosebit de judicioase și confirmă o evoluție ce ni se pare a fi fost generală într-o mare parte a continentului european și în orice caz asemănătoare cu ceea ce s-a întîmplat la noi. Astfel, trecînd peste frapanta asemănare a unora din termeni (de pildă *case isolate* în friulană, identic cu *case izolate* în română), vom nota că în trecut casele erau din lemn, construite în cununi orizontale de birne, și că aveau acoperiș de paie care astăzi nu s-a mai păstrat decît rar la construcțiile anexe, exact așa cum este cazul și la noi în zone din Muntenia, Oltenia și Moldova. Notăm, de asemenea, existența acoperișului de *scandole* (scinduri), în realitate o variantă de șindrilă de lemn, care, ca și la noi, azi este tot mai mult înlocuită de diferite tipuri de țigle, de la olatele rotunde la țiglele mari, drepte. Întrucît se folosește și piatra în construcție, la fel ca la noi, mai ales pentru parter, ar fi fost poate interesant să aflăm dacă nu cumva în trecut s-a folosit piatra și pentru acoperiș. Accesul la etaj se face aproape totdeauna, ca și la noi, cu scări exterioare care conduc la așa-numitele *sala*, termen identic cu *sala* argeșană sau musceleană de la casele cu etaj. În ceea ce privește planurile, se remarcă prioritatea în timp a planului de casă alungit, la fel cu cel predominant la noi. O serie de alți termeni: *fienile* pentru *finărie*, *banchie* pentru *bancă* (imobilă), *ont* pentru *unt*, *fogolai* pentru *focărie* (nume folosit la noi în anumite zone pentru bucătăria de vară rudimentar construită), *cuarde* pentru *coardă* (grîndă în casă pe care se pun talere) și mai ales *curt* pentru *curte*, desemnînd un tip foarte important de gospodărie cu curte închisă și pe care autoarea o socotește a fi de origine romană și în care construcțiile sînt așezate pe laturile unui dreptunghi formînd o incintă de caracter fortificat, ca în atitea zone ale României (Hunedoara, Bran, Bucovina, Vrancea, Apuseni, Banat)² îndreptățesc interesul pe care această documentată lucrare o poate avea pentru studiile comparative de arhitectură populară. După cum unele informații din alte capitole (alimentație: mămăligă cu lapte și brînză; păstorit: *casere* pentru *cășărie*, construcții în zona pășunilor alpine destinate prelucrării laptelui; obiceiuri: măști din doage de lemn izbitor de asemănătoare cu cele din țara Vrancei etc.) sînt menite să atragă și interesul altor specialiști români din domenii diferite ale etnografiei.

Studiul dedicat friulanilor de N.A. Krasnovskaia este o contribuție importantă la cunoașterea sin-

¹ *Tipi selskogo jiliščia v stranah zarubejnoi Evropi*, Moscova, « Nauka », 1968, 376 pagini.

² N. A. Krasnovskaia citează, cu titlu de exemplu, existența acestui tip de gospodărie țărănească numai în Belgia și Franța.

tetică a culturii populare a unei grupe etnice mici din Europa și va ajuta desigur la stabilirea caracterelor generale ale etnografiei europene, dată fiind atât vechimea mare a acestui mic grup, cât și poziția sa geografică la contactul cu lumea germanică din centrul continentului.

PAUL PETRESCU

IOANA VLASIU, *Vasile Popescu*, București, Editura Meridiane, 1971, 40 p.+40 il.

Apariția monografiei *Vasile Popescu* de Ioana VlasIU aduce o dublă contribuție. În primul rând, o contribuție la cunoașterea mai temeinică a picturii noastre interbelice, abia în ultimii ani mai atent explorată, atât prin monografiile seriei «Artiști români» a Editurii Meridiane (Aurel Băeșu, Sabin Popp, Adam Bălțatu, Iorgulescu—Yor, Henri Catargi etc.), cât și prin unele din expozițiile Muzeului de artă (Nicolae Tonitza, Francisc Șirato, Nicolae Dărăscu, M.W. Arnold, Ștefan Popescu, Theodorescu-Sion etc.); ca și în domeniul literaturii, cercetarea acestei perioade s-a impus și în domeniul artelor plastice, căci o înțelegere sintetică a evoluției culturii românești nu poate ignora personalități și aspecte, fie uneori chiar mai puțin centrale, care constituie conținuturi ale acestei culturi.

În al doilea rând, monografia *Vasile Popescu* contribuie la punerea în adevărată lumină a personalității unui artist, ținută încă într-o penumbră nedreaptă. Riscul perpetuării acestei penumbre era însuși cel al unei erori de ierarhizare a valorilor unei perioade însemnate a istoriei artei noastre și o intervenție în acest sens, ca cea hotărâtă a monografiei Ioanei VlasIU, e un act necesar al spiritului critic în momentul în care timpul nu oferă încă o perspectivă clarificatoare. Și lucrul acesta se impunea cu atât mai mult în cazul acestui artist, cu cât experiența sa plastică, așa cum o revelă opera, e înzestrată cu trăsături care o ridică deasupra momentului istoric în care s-a manifestat, investind-o cu o *actualitate* exemplară în raport cu arta contemporană românească.

Expoziția de acum șapte ani de la Muzeul Simu, inițiată și organizată de Paul Gherasim, a atras pentru prima oară atenția asupra necesității unui act reparator și, nu demult, în revista *Arta* (nr. 1, 1971, p. 28) însăși autoarea monografiei revenea în acest sens, în cadrul rubricii «Fișe pentru o istorie a artei românești», cu un portret sintetic al lui Vasile Popescu.

Monografia Ioanei VlasIU conturează în primul rând, așa cum se cuvine, cadrul istoric al apariției și evoluției picturii lui Vasile Popescu, începând prin evocarea ambianței artistice din primii ani ai celui de-al treilea deceniu al secolului, în care se situează debutul artistului. Fără a se putea vorbi de spectaculoasele răsturnări programatice care au caracterizat în jurul acelei date arta euro-

peă, nu mai puțin se manifestă atunci în rîndul artiștilor români anumite tendințe de avangardă, temperate însă, mărturisind astfel atât inerenta luare în considerare a mediului artistic, cât și rezonanțele imediate ale aceluia moment internațional în care se înfruntau din nou, în termeni ce aminteau de vechi polaritate a picturii europene, două direcții ce se decantaseră din revoluțiile perioadei posimpresioniste. Vasile Popescu, pictor aparținând prin ansamblul operei sale filiației postimpresionist, debutează în această atmosferă și participă cu o bună înțelegere a momentului la dezbaterile problemelor al căror accent cădea asupra stabilirii unui raport judicios în realizarea imaginii între construcția formei și culoare. Incertitudinile și contradicțiile lucrărilor din prima etapă a picturii lui Vasile Popescu, inerente debutului, sînt înseși cele ale acestei problematice generale. Autoarea delințează etapele cristalizării stilului personal al pictorului cuprinse între anii 1921 și 1942, perioadă în cursul căreia anii 1930, 1933, 1935 și 1939 constituie momente de articulare ale unei evoluții caracterizate de continuitate, însă desigur nu lipsite de sinuozități și oscilații. Referirile autoarei sînt atât contingente (studii, călătorii, expoziții importante, posibile afinități și relații personale — dintre acestea din urmă, desigur importantă cea cu Iorgulescu-Yor), cât și absolute, de ordinul necesității interioare, implicînd urmărirea și analiza solilocviului susținut de artist pe planul creativității, așa cum el se revelă succesiv în lucrările sale. Acest solilocviu, de o mare profunzime și autenticitate, apare drept componenta cea mai relevantă a personalității lui Vasile Popescu, dovedind o singulară tendință de organicitate, un continuu efort spre unitate compozițională, un sentiment constant cultivat al transpunerii sincere și armonioase a viziunilor interioare, ce va conferi artei sale o neobișnuită deschidere către miracolul vizual. (trăsături exprimate cu plenitudine în lucrările din ultimii ani, după 1939). Desigur opțiunea esențial fertilă, implicînd introvertire și avînd drept urmare firească restituirea unei realități transfigurate, precum și o serie de considerente stilistice impuse de epocă fac subsumabilă pictura sa fovismului; autoarea nu neglijează limitele și rezervele în cadrul cărora această subsumare este posibilă. Numai o viitoare cunoaștere mai temeinică, mai amănunțită a metamorfozelor intervenite în deceniile interbelice în pictura vechilor participanți sau aderenți la revoluția fovistă — cunoaștere, din lipsa necesarei distanțe istorice, vag conturată azi, doar prin cîteva sumare investigații —, numai o astfel de cunoaștere va putea oferi coordonate mai precise pentru situarea picturii lui Vasile Popescu în ansamblul artei europene a secolului nostru.

Orientarea categoric modernă a lui Vasile Popescu a avut fără îndoială resorturi adînci și, cu tot caracterul ei «echilibrat», justifică atât participarea lui la expozițiile grupării «Contemporanul» (1935—1936), cit și, într-un sens mai larg, acea actualitate exemplară de care vorbeam mai sus. Analiza formală a picturilor este integrată de autoarea în expunerea evoluției stilistice: linia, culoarea, tușa, cadrul, compoziția, considerații

privind specificul lirismului lui Vasile Popescu, posesor al unei adevărate gândiri vizuale cu toate multiplele componente expresive pe care le comportă. Lirismul artistului, definit «flux continuu de emotivitate», a fost, după părerea autoarei, uneori mult prea sumar calificat drept optimism.

Scurta monografie a Ioanei Vlasiu a reușit să evite atât expunerea uscată a datelor, cit și speculațiile exterioare, neajunsuri ce afectează nu puține monografii din seria «Artiști români». În realizarea acelei necesare corespondențe dintre critic și artistul interpretat, autoarea a avut grijă să păstreze în exprimare o constantă discreție a participării, ocolind astfel acel fastidios și deloc convingător ton apologetic. Soliditatea informației a asigurat, pe de altă parte, temeinicia interpretărilor. O mai mare varietate și în același timp coeziune a ilustrațiilor — din păcate, ca totdeauna,

destul de aproximativ realizate — ar fi adus poate un suport demonstrativ în plus.

Cu monografia Ioanei Vlasiu se deschid perspective hotărâtoare exegezei artei lui Vasile Popescu, exegeză pe care autoarea reușește să ne-o revele aptă de semnificative amplificări și speculații. Ne place să credem că după retrospectiva din 1965, această monografie va contribui la o mai bună situare a picturii lui Vasile Popescu, situare ce întârzie încă, în detrimentul însuși al judicioasei reconsiderări a artei noastre dintre cele două războaie: astfel, în Galeria națională, unde stăruie de altfel o rutinieră punere a accentelor, artistul e reprezentat numai prin trei opere, când în depozitul muzeului se află câteva peisaje remarcabile, exemplare pentru investigațiile sale picturale (*Casă între brazi*, *Peisaj la marginea apei*, *Parc*, reproduse în monografie.)

SANDA AGALIDI

Întocmite de: RADU BOGDAN (R.B.); IRINA CAJAL MARIN (I.C.M.); ROSWITH CAPELIUS (R.C.); MARIA CONSTANTIN (M.C.); GHEORGHE COSMA (Gh. C.); GABRIELA DUMITRESCU (G. D.); IRINA FORTUNESCU (Ir. F.); ELENA MATEESCU (E. M.); ȘERBAN MIRONESCU (Ș. M.); IOANA POPOVICI (I. P.); GHEORGHE VIDA (G. V.).

ADRIAN IONAK și COSTINEL COSTIN, *Constantin Jiquidi*, Edit. Junimea, Iași 1971, 56 p. + 78 p. il.

Această caldă evocare monografică (autorii făcând parte din familia artistului) are meritul de a fi adunat numeroase date de epocă din presă, din colecția și arhiva familiei, oferind un prețios material informativ pentru o cunoaștere mai completă a personalității lui C. Jiquidi.

Cea mai valoroasă parte ni se pare cea ilustrativ-documentară, împărțită, nu prea sistematic, în mai multe capitole. Constantin Jiquidi este evocat ca o prezență vie și activă în epocă, în relații strânse cu lumea intelectualilor cu vederi progresiste. I. L. Caragiale, A. Xenopol, Const. Mille sau actorul Petre Liciu sînt adesea amintiți printre cei care l-au prețuit ca artist sau ca prieten.

Autorii încearcă să analizeze activitatea lui C. Jiquidi în cadrele artistice ale vremii, insistînd și asupra valorii picturii lui, însă, din păcate, prezentarea este stufoasă și nesistematică, trădînd diletantismul. Referirile la Grigorescu, Andreescu, Luchian sau cele la impresionism și realism apar forțate și neînțelese în esența lor. De asemenea, analizele de opere sînt adesea naive și exagerat de laudative, făcîndu-se abuz de citate din presa vremii, preluate fără discernămint critic. Alteori se apelează la termeni și la citate fără nici o contingență, ca, de pildă, din Max Lieberman (p. 47), André Lhote (p. 48) sau Kenneth Clark (p. 50). Meritul lucrării rămîne doar acela de a repune în circulație numele lui C. Jiquidi pe o bază documentară mai largă ce poate servi ca punct de plecare pentru capitolul

respectiv din istoria mediului artistic românesc de la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

Gh. C.

PAUL REZEANU, *Le sculpteur Constantin Bălăcescu (1865—1913)*, în *Historica*, II (Craiova), Edit. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1971, p. 287—316, 17 il.

Sculptor convențional prin excelență și a cărui artă nu a cunoscut nici un fel de evoluție, Constantin Bălăcescu a beneficiat de numeroase comenzi oficiale. Producția lui prezintă mai mult un interes documentar decît artistic, ilustrînd gustul unei epoci și mentalitatea filistină a comanditarilor. Considerat din acest unghi de vedere, studiul ce i-l consacră Paul Rezeanu — bazat pe o documentație serioasă, cumînd o serie de date de interes local — este util. În schimb, publicarea integrală a textului în limba franceză (cu stîngăcii în exprimare și foarte multe inadvertențe ortografice) credem că este inoportună și nu poate decît să deservească, oferind istoricilor de artă străini, cărora le este explicit destinată (vezi lămuririle privitoare la Tudor Vladimirescu, p. 292, 294), o falsă imagine a creației plastice românești, deoarece se referă la un artist care ocupă un loc mărginaș în sculptura românească și care cu atît mai puțin ar putea fi propus artei europene spre omologare.

Strict circumscris la viața și la opera artistului, studiul lui Paul Rezeanu ignoră contextul epocii, ceea ce atrage după sine o lipsă de pertinență a judecăților de valoare. Aprecierile sînt de multe ori nefundamentate, alteori de-a dreptul contestabile — cum sînt, de pildă, cele privitoare la lucrarea intitulată « Sic! » (tradus prin « Zut », p. 297), despre care autorul susține că reprezintă « une jeune femme quelque peu frivole, mais pleine d'humour, type conçu avec finesse et rendu

avec élégance », cînd de fapt e vorba de o reprezentare destul de vulgară a unei tinere care, cu un gest afectat ce se vrea grațios, dă cu tifa.

Contribuția lui Paul Rezeanu nu confirmă cîtuși de puțin afirmația sa după care « imaginea eronată, deformată, a fizionomiei creatoare a unui artist » — în speță a lui Bălăcescu — s-ar datora ignorării unor date biografice; oricît de bogate, acestea nu aruncă nici o lumină nouă asupra unei producții ce nu rezistă judecății estetice.

IR. F.

Brâncuși împotriva Statelor Unite. Traducere de Petru Comarnescu. Prefață de Traian Filip. Postfață de V. G. Paleolog. 144 p., 8 pl.

Editura « Dacia » din Cluj a publicat în 1971 stenograma faimosului proces care l-a opus în 1927 pe Constantin Brâncuși instanțelor vamale ale Statelor Unite. Traducerea textului este semnată de Petru Comarnescu.

Asupra importanței în sine a acestei stenograme nu este cazul să insistăm aici. Pe plan mondial, cele patru decenii și jumătate care s-au scurs de la producerea faptelor au rectificat din punct de vedere istoric și estetic tot ceea ce invocabilul *emare humanum est* a manifestat odinioară pe planul atitudinii față de artă. Importantă este traducerea și publicarea unui astfel de text la noi, actualitatea lui în lumina neînțelegerii care și astăzi se mai strecoară uneori în gîndirea vreunui critic sau altul, pus în fața unei opere neașteptate. Cazul Brâncuși — respectiv procesul despre care e vorba — este un caz exemplar. El dă măsura unei întregi mentalități, incapabilă să se desprindă din tiparele revoluate ale aprecierii despre artă, tocmai pentru că o asemenea mentalitate nu privește arta ca un proces dialectic, în care atît opera propriu-zisă, cît și conceptul care îi recunoaște valoarea suferă o firească devenire în timp. Din fericire, în foarte mare parte, însăși această mentalitate a ajuns să fie depășită. *Brâncuși împotriva Statelor Unite* este un document pătruns de rigoare și totodată capabil să emoționeze prin mărturia lui nudă, foarte la obiect. Acolo unde ceva din mentalitatea amintită mai persistă încă, el are incontestabil capacitatea s-o zdruncine, dacă nu chiar s-o spulbere. A sublinia aceasta mi se pare cel mai îndreptățit elogiu care se poate aduce, ca fapt editorial, apariției acestui mic volum, primul dintr-o serie a unei colecții intitulate « Testimonia ». Lucrarea a apărut însoțită de o *prefață* semnată de Traian Filip și de o *postfață* semnată de V. G. Paleolog (*Procesul Brâncuși în opinia publică și presa vremii*) și de opt reproduceri alb-negru, a căror calitate tipografică (îndeosebi cerneala presupusă a fi neagră) lasă grav de dorit.

R. B.

PAUL REZEANU, *Sculptorul Anghel Chiciu* (1883—1963), Muzeul de artă, Craiova, 1971, 40 p. + 25 il.

Absolvent al Școlii superioare de meserii din Craiova, apoi al Școlii de arte frumoase din București (1905—1909), Anghel Chiciu pleacă în 1909 la Paris; se înscrie la École Nationale des Beaux Arts, clasa lui Antonin Mercié, care a fost și profesorul lui Brâncuși. La izbucnirea războiului se întoarce în țară stabilindu-se la Craiova, orașul său natal, unde, începînd din 1919, va activa aproape exclusiv ca expozant, iar din 1925 și ca profesor.

Autorul prezintă cu obiectivitate viața și creația acestui sculptor modest și prob, subliniind permanența influenței lui Rodin, o oarecare asemănare superficială cu Brâncuși, însă fără a arăta ceea ce îl deosebește atît de esențial de aceștia, după cum nu precizează nici care sînt « elementele specifice creației lui Bourdelle » ce se adaugă într-o anumită perioadă « la modelajul și viziunea sculptural-picturală rodiniană » ale artistului craiovean. Ar fi fost de dorit o mai mare atenție la proprietatea unor termeni — de pildă: « tors expresiv cu caracter de Salomeie » (p. 19); « Prima lucrare a fost trasă în gips și bronz (p. 7, nota 6); sculpturile « au fost trase în mai multe exemplare » (p. 15, nota 35) etc.

IR. F.

ELEONORA COSTESCU, *Nina Arbore* (Fișe pentru o istorie a artei românești), în *Arta*, nr. 9/1971, p. 32—33.

Aceste fișe monografice, a căror publicare a întreprins-o revista *Arta*, sînt fără îndoială utile mai cu seamă pentru perioade încă insuficient cercetate, cum este cea dintre cele două războaie mondiale. Schița biografică a Ninei Arbore, semnată de Eleonora Costescu, se înscrie firesc și necesar în acest context. (De amintit că în *Arta plastică*, nr. 6/1957, p. 45, s-a mai publicat un scurt medalion despre artistă, semnat de Ștefania Schwartz, în care, pe lîngă unele detalii biografice, se prezintă în special activitatea de gravor a Ninei Arbore și colaborarea ei la *Cuvîntul liber*.) Remarcabile ni se par contribuțiile autoarei în legătură cu anii de formație în atmosfera artistică de la München și Paris, în atelierul lui Matisse, și apoi analiza « coordonatelor stilistice » ale operei artistei, înscrise în sfera de viziune și concepție a unor spirite raționale cum sînt Ressu, Șt. Dimitrescu sau, în perioada sa de început, Iser. Stilistic, Nina Arbore este înțeleasă în orientarea către acea « pictură care, fără a neglija resursele expresive ale culorii, a văzut noblețea construcției în expresivitatea ritmului, în fermitatea și măreția compoziției, în valoarea plastică, și nu doar a liniei, în echilibrul elementelor de limbaj avînd ca punct de vizare forma ».

Ni se pare însă că, în urmărirea evoluției activității artistei, autoarea trece foarte sumar peste o lungă perioadă: 1918–1933. De la simpla menționare a participării la expozițiile «Artei române» se trece brusc la «Expoziția artei futuriste mondiale», organizată de Marinetti la Roma, care, deși e însemnată prin prezența masivă a unor artiști români într-o manifestare internațională, nu poate fi considerată ca un eveniment determinant în activitatea Ninei Arbore. Presa, arhivele și cataloagele de epocă ne oferă însă suficiente informații pentru a înregistra prezența susținută a artistei, în deceniul '20–'30, în expoziții din țară, cât și în unele manifestări internaționale. Nina Arbore, ca membră fondatoare a Asociației femeilor pictorițe și sculptorițe, participă cu regularitate la saloanele acesteia dintre 1922 și 1927. Tot în această perioadă artista are două expoziții personale (1921 și 1927–1928), expune cu Olga Greceanu la New York (1923), obține o diplomă de onoare la Expoziția internațională de la Barcelona (1929) și e prezentă anual la Salonul oficial începând din 1924. Semnificativă pentru preocupările artistei este și participarea ei la expozițiile Academiei artelor decorative din 1926 și 1927, unde se puneau probleme noi, în special de artă aplicată.

Ne-am oprit doar la sesizarea unor omisiuni ce privesc o perioadă mai întinsă a activității artistei, fără a insista și asupra altor carențe de documentare secundare. Ni se pare că, în cazul acestor fișe destinate istoriei artei românești, ar fi necesar să se acorde o atenție cuvenită surselor documentare, aparatului critic (lipsește aici aproape cu desăvârșire), ceea ce ar atesta autenticitatea investigației personale, a aporturilor inedite de cercetare.

GH. C.

PAUL CONSTANTIN, *Borgo-Prund* (Fișe pentru o istorie a artei românești), în *Arta*, nr. 8/1971, p. 14.

Pornind de la analiza citorva lucrări cunoscute și luând în considerare mărturiile unor colegi sau prieteni de epocă (Iosif Fekete, Gh. Labin, Medi Dinu), Paul Constantin încearcă o schițare a personalității artistice a sculptorului ardelean Arnold Cencinschi, născut la Prundul Birgăului. În ciuda puținelor date pe care le are la îndemână, autorul reușește să sesizeze unele trăsături stilistice ale operei artistului, remarcând «limbajul alert ce asocia vivacitatea și patetismul expresionismului cu liniile frânte și muchiile de esență gotică ale sculpturii populare din Transilvania». În contextul sculpturii românești din deceniul '30–'40, Borgo-Prund este considerat ca făcând parte din acea pleiadă de sculptori «angrenați cu pasiune în marile experimente moderne europene» și care «și-au întemeiat modalitatea expresivă pe forța tectonică și lirica folclorului autohton», opera lui distingându-se «printr-o sinteză aparte de forță și eleganță, de primitivism și rafinament».

Dar, ca în alte cazuri, deși aceste fișe conțin date interesante și aprecieri stilistice judicioase, satisfac mai puțin convingător sub aspectul cercetărilor de epocă. Se pune deci o problemă mai generală care impune necesitatea informațiilor (din cronici, cataloage, arhive), a unor investigații mai complexe, pentru a reconstitui cu oarecare rigoare istorică viața artistică a acestor perioade.

GH. C.

ADRIANA STOICA, *Zece gravuri, treizeci de gravuri*. Caiet de gravură contemporană, Edit. Meridiane, București, 1971, 14 p. + 30 pl.

Inițiativa de a prezenta publicului un grup de gravuri contemporani numai prin opera lor în alb-negru, care ar exprima «una din orientările actuale ale artei gravurii», repune în discuție modalitatea de difuzare publică a acestui elocvent mijloc de comunicare plastică. Cu câteva decenii în urmă o serie de gravuri puneau în circulație mape cu «file trase direct de pe placa gravată de artist», deci exemplarele originale, numerotate și semnate de autori. Printre cele mai cunoscute mape de acest fel am aminti *Sodoma* (1934), 10 litografii de S. Maur, cu o prefață de Tudor Arghezi; *Părerii de rău*, 32 gravuri în lemn iscalite de Marcel Olinescu (Arad, 1935), *Domino* (1936), 15 gravuri în lemn, și *Steaua inimii* (1940) de Vasile Dobrian; 10 litografii de Aurel Iiquid pentru «O scrisoare pierdută» de I. L. Caragiale sau mapa *Lagărul de la Tg. Jiu* cu 8 litografii de Gh. Ceglocoff (1945) (fără a epuiza posibilitățile de exemplificare). Încă de pe atunci, Șirato sublinia că «circulația acestor admirabile evocări de artă, ce sînt gravurile, la noi, nu este atît de intensă după cit ar trebui să fie (Mapa București, zece acvaforte de R. Iosif, prezentate de Șirato, 1945).

Dar în ultimele două decenii, deși arta gravurii a cîștigat în amploare, această tradiție pare să se fi pierdut și chiar dacă s-a recurs la unele mape cu reproduceri tipărite, acestea sînt extrem de puține și neconvingătoare ca prezentare editorială (albumul cu 25 de reproduceri după gravurile în lemn ale lui Gy Szabó Belá, Editura de stat, 1949; album cu gravuri ale studenților de la Institutul de arte plastice «I. Andreescu» din Cluj, 1953; *Proverbe și zicale* de Jules Perahim).

În acest context, Adriana Stoica își propune să aducă din nou în atenția publicului arta gravurii. Începe cu o prezentare istorică în care pune în evidență caracterul ei angajat și elocvența limbajului artistic, iar apoi trece la o analiză tematică a gravurilor reproduse. Însă selecția celor 10 gravuri, deși are în vedere unele criterii, urmărind afinități de orientare și de tehnică (în unele cazuri, în cele trei exemple cu care este ilustrat fiecare artist repetîndu-se aceleași soluții compoziționale), nu este concepută în cadrul unei suite sistematice de studii care să ofere o imagine cuprinzătoare asupra dezvoltării contemporane a gravurii românești, și de aceea

se nasc firești întrebări asupra omisiunilor. Se reclama, deci, ca asemenea inițiative cu caracter izolat să fie susținute de un plan editorial cit mai complet, în sprijinul unei ilustrări mai largi și mai variate a peisajului fenomenelor artistice contemporane. În ceea ce privește concepția acestor caiete cu soluții de compromis, ar fi util dacă s-ar medita la reluarea mapelor cu gravuri originale, semnate și numerozitate de artist, suscitind astfel interesul amatorilor.

GH. C.

NICOLAE LASCU, *Ovidiu. Omul și opera*, Edit. Dacia, Cluj, 1971, 473(-476) p.

Rod al unei vieți dedicate în mare parte cercetărilor ovidiene, cu interes particular pentru tot ceea ce leagă pe marele poet latin de țara în care și-a petrecut, ca exilat, ultimii săi ani, lucrarea apărută de curînd este cea mai recentă dintr-o lungă serie de publicații ale autorului care tratează despre acest subiect. Ea oferă o privire de ansamblu asupra cercetărilor personale, precum și ale celor întreprinse de către alți specialiști. În același timp, din lucrare rezultă o imagine sugestivă a destinului postum al poetului. De o lectură agreabilă și instructivă, lucrarea lui N. Lascu este accesibilă publicului larg nespecializat, putînd servi însă și ca punct de plecare pentru cercetări mai aprofundate, datorită secțiunilor de « Bibliografie și note » care însoțesc fiecare capitol; acestea sînt concepute ca discuții critice ale problemelor ridicate de subiect și ale literaturii aferente.

Din punctul de vedere al istoriei artei, deosebit de interesant este capitolul al VI-lea, *Ovidiu în Literatura și arta europeană*. Acest capitol este consacrat în cea mai mare parte operelor literare care pot fi puse în raport cu poemele lui Ovidiu; se fac și unele referiri la opere de artă figurativă inspirate de aceleași poeme. Am dorit să remarcăm că influența exercitată de poetul latin asupra artelor figurative ni se pare că a fost mai importantă decît acea manifestată în domeniul literaturii. Indicațiile, de altfel foarte utile, oferite de autor, asupra ecourilor poeziei lui Ovidiu în arta evului mediu (p. 367 și 399) în arta Renașterii sau în aceea a epocilor următoare (p. 391-392 și 404-405) ar fi putut fi mai dezvoltate.

Capitolul final al cărții lui N. Lascu se ocupă de reflexele vieții și operelor lui Ovidiu în cultura românească. Numeroaselor referințe date de autor s-ar putea adăuga menționarea unui relief monumental cu tema *Ovidiu recitînd poeme în mijlocul geșilor*, executat de sculptorul Ion Georgescu la Paris în 1881-1882. Marele arheolog Alexandru Odobescu, care se găsea atunci în Franța ca atașat al Legației române, l-a ajutat pe tînărul sculptor în realizarea acestei lucrări. Istoricul și jurnalistul G. Ionescu-Gion publica, în legătură cu aceste preocupări, un interesant studiu de iconografie ovidiană (cf. R. Niculescu, *Știri noi despre anii de formație ai lui Ion Georgescu*, în SCIA, III, 1956,

nr. 3-4, p. 173-183). Din păcate, această lucrare a lui I. Georgescu, care era destinată orașului Constanța, n-a putut fi regăsită.

Lucrarea de față închide în mod ideal un ciclu de cercetări deschis de N. Lascu, acum aproape 40 de ani, prin lucrarea sa *Riflessi d'arte figurata nelle Metamorfosi d'Ovidio* (Roma, în *Ephemeris Dacoromana*, VI, 1935), constituind un cadru în care se vor putea înscrie și alte cercetări asupra relațiilor marelui poet latin cu artele, care îi datoază o moștenire ce nu a fost încă inventariată complet.

Ș. M.

Hokusai. Antologia textelor și a ilustrațiilor, cronologia și traducerea textelor: Nina Stănculescu-Zamfirescu; Edit. Meridiane, 1971, București, 35 p. + 62 p. il. + (2).

Albumul prezintă, în forma obișnuită a publicațiilor de acest fel editate de Meridiane, o imagine a lui Hokusai care, dată fiind îndeosebi lipsa la noi a publicațiilor privind stampa japoneză, este oricum utilă.

Ordonate în cadrul a cinci secțiuni, textele antologiei schițează dimensiunile posibile ale subiectului; exemplificarea prin fragmente extrase din felurite izvoare, mai vechi sau mai recente, a temelor propuse este însă mai puțin edificatoare. Fragmentele reunite în primul capitol nu se referă, astfel, cu precădere la « importanța lui Hokusai pentru dezvoltarea artei », cum anunță titlul, ci privesc mai mult aportul oriental la dezvoltarea picturii franceze din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Necesari, fără îndoială, pentru înțelegerea rolului lui Hokusai în pictura europeană, acest capitol care putea oferi, din perspectiva interesului arătat pentru artist, o imagine a istoriei japonismului ar fi fost de dorit să utilizeze direct principalele surse. Un citat din importantul articol al lui Ernest Chesneau, *Le Japon à Paris (Gazette des Beaux-Arts, 1878, p. 385-397 și 841-856)*, este reprodus după un eseu al lui Bernard Dorival din 1968 (p. 5). Articolul lui Chesneau, adevărată piatră de hotăr în istoria japonismului, nu figurează nici măcar în bibliografia albumului.

Se putea face un loc mai larg contribuțiilor la cunoașterea artei japoneze și a lui Hokusai apărute în Franța în secolul al XIX-lea, ce formează a doua secțiune a antologiei. Antologia se limitează în această privință la numai cîteva scrieri ale unor autori francezi, între care Edmond de Goncourt, din a cărui monografie, de interes capital, se extrage doar un scurt fragment (p. 13). Lucrarea lui W. Seidlitz, *Geschichte der Japanischen Holzschnitten*, Dresda, 1897, bazată pe o bibliografie vastă a scrierilor referitoare la japonism, inclusiv cele franceze, este ignorată; la fel și celebra revistă a lui Samuel Bing, *Le Japon artistique*, Paris, 1889-1891, în care au apărut numeroase contribuții la studiul artei japoneze referindu-se și la Hokusai

(de ex.: Gustave Geffroy, *Les Paysagistes japonais*, 1890, p. 91—99 și 1891, p. 103—111; Samuel Bing, *La Gravure japonaise*, 1890, p. 1—13; Julius Brinckmann, *La Tradition poétique dans l'art au Japon*, 1889, p. 85—92 și 97—102; Claude Roger-Marx, *Sur le rôle et l'influence des arts de l'extrême Orient*, 1891, p. 141—148). În același capitol puteau figura și fragmente din alte articole din aceeași epocă referitoare la Hokusai, cum sînt acelea ale lui Théodore Duret: *L'Art japonais: les Livres illustrés. Les Albums imprimés. Hokusai*, în *Gazette des Beaux-Arts*, 1882, II, p. 113—131 și 300—318 și *La Gravure japonaise*, în *Gazette des Beaux-Arts*, 1900, I, p. 132—146.

Sub titlul *Japonia secolului al XIX-lea despre Hokusai*, antologia cuprinde și fragmente din prefețele unora dintre principalele opere ale artistului, fragmente preluate, așa cum se arată doar în unele cazuri în bibliografie, din surse indirecte (Edmond de Goncourt, Louis Aubert). Lipsa unor indicații bibliografice mai precise se face cu atît mai simțită în acest punct.

O secțiune mai dezvoltată a antologiei reunește, sub titlul *Hokusai în perspectiva secolului al XX-lea*, fragmente de texte din numeroase lucrări ale unor autori europeni și japonezi, urmărind a da astfel o imagine a evoluției concepțiilor critice asupra pictorului. Selecția acestei categorii de texte este uneori discutabilă; spre exemplu citatul ales la p. 19 din Louis Aubert, *Les Maîtres de l'estampe japonaise*, Paris, 1922, este nesemnificativ față de interesantele observații făcute de același autor asupra relațiilor dintre stilul clasic și Ukiyo-ye, asupra rolului « deformării », « realismului caricatural » și memoriei în arta lui Hokusai (*ibidem*, p. 183, 186, 188 și 202).

Extrasele din scrierile pictorului, prezentate în ultima secțiune a antologiei, reproduc fragmente traduse după versiunea franceză din monografia *Hokusai* de Edmond de Goncourt, fără a se menționa din ce lucrări ale artistului fac parte, iar în unele cazuri purtînd indicații greșite: astfel, nu numai primul fragment de la p. 28 este din *Tratatul asupra culorii*, cum s-ar putea crede, dar și următoarele patru, lipsite de orice precizare; al șaselea fragment provine din *Leçon rapide de dessin abrégé*, iar cel de la șaptelea, așa cum menționează Edmond de Goncourt, face parte din scrisoarea adresată de Hokusai editorului Kobayashi. Un ultim fragment, reproduc la p. 29—30, provine din prefața la *Cele 100 de vederi ale muntelui Fuji-Yama* (1835), fiind citat de Edmond de Goncourt după Gonse, *L'Art japonais*, Paris, 1883.

Albumul este completat printr-o cronologie a principalelor date referitoare la activitatea lui Hokusai. Ar fi fost utile aici precizări mai amănunțite referitoare la opera artistului, precum și la momentele esențiale ale cunoașterii sale în Europa secolului al XIX-lea, cu atît mai mult cu cît antologia nu urmărește destul de sistematic aceste aspecte. Date despre unele colecții europene renumite, în care se aflau opere de Hokusai cu prilejul dispersării prin licitații (Philippe Burty 1891, Théodore Duret 1897, Edmond și Jules de Goncourt 1897), sau despre primele expoziții organizate în Europa

cuprinzînd opere ale artistului (Expoziția universală din 1878, Expozițiile Hokusai organizate la Londra în 1888 și la Paris în 1890 și 1913) ar fi putut completa cronologia.

Bibliografia de la p. 34—35, deși conține lucrări importante, are totuși lacune mai ales în privința scrierilor din secolul al XIX-lea referitoare la arta japoneză și în special la Hokusai, cum s-a arătat la începutul acestei notițe. Unele indicații sînt inexacte. Nu René Huyghe este, de pildă, autorul fragmentului reproduc la p. 10, ci Madeleine Paul-David, căreia i se datorează studiul asupra artei orientale din *L'Art et l'homme*, Paris, 1961, vol. III, p. 240—241.

Opera extrem de complexă a lui Hokusai, constînd din culegeri de gravuri consacrate unor teme, din manuale de desen, precum și din numeroase cărți ilustrate ar fi cerut o prezentare mai clar diferențiată a planșelor din album, cu indicarea consecventă a publicațiilor din care provin imaginile alese.

O listă a ilustrațiilor ar fi fost neapărat necesară, putînd oferi de la sine elementele evoluției lui Hokusai. Aceasta, firește, cu condiția ca imaginile să fi fost așezate în ordine cronologică, spre a se putea urmări succesiunea diferitelor maniere ale artistului, seriile și ciclurile principale ce alcătuiesc vasta sa operă.

G. D.

MARGARETE BAUR-HEINHOLD, *Deutsche Bauernstuben*, Stuttgart, J. F. Steinkopf, 1967, 14 p. + 94 pl. + 4 pl. color.

În colecția « Blaue Bücher » a apărut un volum despre camera de locuit a țărânului german, studiată în evoluția sa de-a lungul secolelor. Bogatul material ilustrativ — fiecare planșă reprezentînd un colț de interior — este explicat de un text în care se fac incursiuni în probleme generale ale istoriei locuințelor pe o arie geografică largă, cuprinzînd, precum afirmă autoarea, teritorii cu tradiție de limbă germană (*deutscher Sprachraum*). Astfel se explică și faptul că o mare parte a exemplorilor sînt luate din Elveția sau Austria etc.

Deoarece în cadrul păturii țărănești au existat mari inegalități privind starea socială, autoarea face diferențierea între locuința țărânului înstărit, care uneori putea să concureze cu cea a feudalilor, și cea a țărânului iobag, lipsit de posibilitățile de a-și crea o formă proprie de interior. Sub această prismă este urmărit și procesul de închegare a unei « camere de locuit » (*Stube*), fie prin delimitarea ei în cadrul unei mari construcții gospodărești, fie prin adăogirea ei la această construcție, pînă la constituirea unui spațiu funcțional reprezentativ. Piesele componente, soba, patul, masa și băncile, care determină în mare măsură specificul zonal al unei locuințe, sînt prezentate în evoluția lor istorică, ținîndu-se cont de particularitățile mediului geografic. Sînt, astfel, expuse considerații asupra

evoluției instalației de încălzit, de la vatra liberă și pînă la soba de teracotă — soba oarbă cu bănci în jur constituind o formă de trecere foarte răspîndită în Europa centrală —, asupra patului de dormit — construit în pereți sau închis cu perdele —, sau asupra amplasării băncilor, a mesei și a scaunelor în încăperile de locuit din diferite regiuni. Nu sînt omise nici piese mici, ca ceasornicele, tigăile pentru încălzit și nici decorul pereților, fie că este vorba de o lemnărie sculptată sau pictată, fie de căptușirea pereților cu cahle smălțuite.

Fotografiile, reprezentînd în majoritatea cazurilor interioare țărănești din muzee regionale sau sătești, ne transmit o imagine complexă a unei bogate tradiții populare legate de organizarea interiorului.

R. C.

semanticii. Este, deci, o îndemnare spre a căuta noi căi de investigare într-un domeniu rămas în urmă, în comparație cu științele adiacente, cum sînt antropologia culturală sau lingvistica.

În afara acestor articole cu preocupări teoretice, merită a fi semnalate și contribuțiile la cunoașterea anumitor ramuri de artă populară, cum sînt expunerile despre ceramica habană, despre foile de pîrtaș din localitatea Weilheim din secolul al XVII-lea, în care se indică prezența unor piese de mobilier, sau despre locuințele crescătorilor de animale din zona alpină a Bavariei.

R. C.

EXPOZIȚII

PREZENȚE ARTISTICE LA BAIJA-MARE (1896—1971)

Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1969, Kommissionsverlag Karl Horst Volbach von Würzburg, München, 1970, 228 p. + 68 fig.

Anuarul editat de Comisia pentru istoria Landului Bayern a Academiei de științe bavareze — Institutul pentru cultura populară — este un volum omagial dedicat lui Torsten Gebhard, conducătorul acestui institut, cu ocazia împlinirii a 60 de ani de la nașterea sa. Volumul conține contribuții ale unor cercetători de seamă, atît în domeniul culturii spirituale, cît și în al celei materiale, astfel încît tematica articolelor denotă o mare diversitate. Sînt tratate, pe de o parte, subiecte din folclor — predominînd cele cu caracter religios — și din arta populară sau etnografie (*Sachkultur*), iar pe de alta, cercetătorii s-au îndreptat spre probleme teoretice. Chiar sumarul volumului ne arată preocuparea pentru disputa dintre « material » și « spiritual » sau « formal », termeni care intră în titlurile a trei articole. Se remarcă, deci, preocupări pentru soluționarea unor probleme privind trecutul și viitorul științei ce se ocupă de cultura populară.

K. S. Kramer, cunoscut și din alte publicații pentru spiritul său inovator, orientat mai mult spre cercetarea fenomenelor de cultură populară contemporană, expune, de exemplu, o pledoarie pentru scoaterea artei populare ca domeniu de cercetare din simpla factologie muzeistică și transformarea ei într-o știință « spirituală » (*Geisteswissenschaft*), cu toate implicațiile acesteia în viața socială. Tot pentru lărgirea sferei de cercetare se pronunță și G. Ritz, în articolul său despre legile proprii ale artei populare, atrăgînd atenția asupra pluralității factorilor care au implicații în acest domeniu al culturii populare și care trebuie studiați în relație cu acesta. Este vorba aici, pentru a da numai un exemplu, de analizarea comportării unor grupuri de oameni care creează obiecte de artă populară, cît și a cadrului social în care aceste produse sînt difuzate. Pe de altă parte, autoarea articolului propune analizarea formelor în relație cu fenomene stilistice similare din folclor, aplicîndu-se metodele de cercetare ale

În noiembrie 1971, sub egida Comitetului de cultură și educație socialistă al județului Maramureș, a Muzeului județean și a Filialei din Baia-Mare a U.A.P., au avut loc la Baia-Mare manifestări omagiale menite să reliefeze evoluția și notele definiției ale centrului artistic de la Baia-Mare, de la a cărui întemeiere s-au împlinit, în 1971, 75 de ani.

Cu acest prilej s-a organizat o expoziție complexă, structurată pe două secțiuni, una istorică, urmărind cronologic momentele care au marcat, prin discontinuitățile de viziune socială și stilistică (mai ales în perioadele cînd se mai poate vorbi de grupări de artiști cu vizibile afinități), dezvoltarea unei originale vieți artistice, și o altă secțiune care a înglobat producțiile recente, aparținînd organic însă aceleiași zone geografico-istorice.

Operele expuse în secțiunea istorică (provenind din colecțiile mai multor muzee din țară, care s-au adăugat celor aflate în posesia Muzeului județean Baia-Mare), deși nu reprezintă, decît cu rare excepții, realizările cele mai înalte ale artiștilor, sînt în general piese caracteristice, ce pot oferi o imagine concludentă a fenomenului plastic baimărean. Astfel pot fi văzute picturile întemeietorilor din 1896 ai coloniei de la Baia-Mare, Simion Corbul-Hollosy, Károly Ferenczy, Béla Iványi-Grünwald, János Thorma, István Réti, tot atîtea personalități diferite, pe care i-a unit însă la început concepția lor estetică naturalistă, apropiată și ca limbaj de Bastien-Lepage, concepție conturată în cadrul activității cercului Hollosy de la München, care a precedat venirea lor la Baia-Mare. « Cercul Hollosy — cum arată Lajos Németh (în *Arta modernă maghiară*, Budapesta, 1968, p. 19) — ca de altfel multe alte convingeri ale maestrului, cum sînt cultul naturii și al sentimentului, accentuarea rolului intuiției — a devenit mai tirziu parte integrantă a principiilor artei baimărene, totuși a contribuit doar indirect la conturarea stilului baimărean ». Promotorul cel mai avansat al acestui stil (particular amestec între naturalism, secesionism și postimpresionism, unificate de dominația analizei luminii, a *plein air*-ului)

a fost Károly Ferenczy (prezent în expoziție, printre altele, cu o splendidă compoziție cu subiect biblic plasat în peisajul băimărean, de o excepțională luminozitate). Pictorul îl definea ca exprimând un « naturalism coloristic pe bază sintetică ». Nu trebuie uitată, pe lângă căutarea valorilor picturale, preocuparea acestor inițiatori pentru subiectele sociale, Baia-Mare și împrejurimile oferindu-le din plin, prin varietate peisagistică și tipologică, îmbinarea acestor elemente. Acest prim moment este urmat apoi de pătrunderea curentelor de avangardă de prin 1906, când Béla Czobel, Tibor Boromisza, Alexandru Ziffer și Vilmos Pelrott-Csaba, dintre care ultimii doi influențați direct de Matisse, aduc cu ei mai ales de la Paris o viziune care, trecând prin Cézanne, se apropie de fauvism, abandonând pictura după natură în favoarea construcției. Într-un timp, Baia-Mare, nemaiaivind o unitate de concepție, devine un centru de rezonanță internațională, unde se interferează o serie de tendințe și unde vin să picteze artiști din toată lumea. Pentru configurația artei românești dintre cele două războaie, expoziția prezintă un deosebit interes prin operele unor artiști români care au lucrat la Baia-Mare, majoritatea elevi ai școlilor de Bele-arte de la Iași, București și Cluj, veniți aici în practicile de vară. Printre aceștia întâlnim nume ca Alexandru Ciucurencu (cărui a se releva o fațetă inedită într-un tablou de severitate geometrică), Lucian Grigorescu, Aurel Ciupe, Mihaela Eleutheriade, M. H. Maxy, Romul Ladea, Tasso Marchini. Dintre cei stabiliți la Baia-Mare constituie o adevărată surpriză desenele sculptorului Eugen Pascu. Excelent ilustrată în expoziție este « cea de-a treia revoluție băimăreană » înfăptuită de artiști legați de mișcarea muncitorească și aflați sub îndrumarea artistică a maestrului Alexandru Ziffer — Iosif Klein, Martin Katz, Oliver Pittner, Vasile Cazar, Géza Vida, Lidia Agricola și alții — exponenți ai unei arte cu conținut militant. Cea de-a doua secțiune, alcătuită de fapt salonul județean de artă plastică conceput ca implicit omagiu, nu adaugă aspecte noi la cele știute din manifestările anterioare ale plasticienilor băimăreni. Se pot remarca, totuși, încercarea de deplasare a subiectelor de esență folclorică spre o atmosferă metafizică, la Ilie Cămărășan, Nicolae Apostol, suprafețele picturale decorative ale lui Traian Hrișcă, virtuțile de meșteșug ale graficii lui Andrei Szanto, sculpturile lui Ștefan Sainelic și Dumitru Ciocotișan inspirate din funcționalitatea uneltelor populare. Legătura efectivă cu vechea colonie de pictură este asigurată de prezența (postumă) a lui Andrei Micolă și a Antoniei Csikos-Krizsan, reprezentanți unei generații imediat următoare întemeierii. Sesiunea de comunicare științifică consacrată evenimentului s-a desfășurat sub semnul deschiderii spre o problemă culturală mai vastă decât fenomenul plastic băimărean propriu-zis. Cîteva titluri ale comunicărilor pot sugera în suficientă măsură diversitatea subiectelor: prof. univ. I. D. Ștefănescu, *Maramureșul în cultura românească*, prof. univ. Raoul Șorban, *Simion Corbul-Hollosy — întemeietorul coloniei de pictură de la Baia-Mare*, Jenő Muradin, *Elevi români la școala de la Baia-Mare*, Mircea Țoca, *Tasso Mar-*

chini despre arta modernă în revista Astra din Sighet, Constantin Anastasiu, *Continuitate și tradiție*, Mihai Muscă, *Grafica lui Eugen Pascu*. Este de așteptat apariția unui volum care să reunească aceste contribuții, pentru a înlocui deocamdată lipsa unei sinteze, în limba română, despre istoria centrului artistic de la Baia-Mare. Catalogul, simplă listă de artiști și opere, constituie în această privință un instrument de lucru insuficient.

G. V.

MATTIS-TEUTSCH. EXPOZIȚIE RETROSPECTIVĂ

București, Sala Dalles, iulie 1971. *Comitetul de stat pentru cultură și artă, Catalog de Mihai Nadin și Mircea Simu, introducerea de Mihai Nadin, 52 p., 25 il., 8 planșe color*

Mișcarea interbelică de avangardă așa cum s-a manifestat în plastica românească este încă, după aproape o jumătate de secol de la afirmarea ei (prima expoziție de avangardă cu participare internațională organizată de revista *Contemporanul* a avut loc în 1924), foarte puțin cunoscută și studiată (spre deosebire de echivalentul său literar, a cărui cercetare este mai avansată).

Deși nici serioase studii parțiale și cu atât mai puțin încercări de sinteză nu ne stau încă la îndemână, inițiativele vizînd redescoperirea avangardei românești nu lipsesc. Printre acestea se numără marea retrospectivă Mattis-Teutsch din luna august 1971. A insista asupra necesității organizării ei — repunerea în circuitul național al valorilor (ar fi de dorit și în cel universal) a unei opere de incontestabil interes — ar fi desigur un truism. Am atras atenția însă asupra unui alt aspect care ține mai puțin de imperativele unei istorii obiective și imparțiale a artelor, cît de o problemă strict actuală, interesînd direct arta contemporană românească. În cadrul procesului de deschidere a artei românești spre valorile mondiale, proces care de mai mult de un deceniu se află într-o nouă fază, cunoașterea sintezei plastice înfăptuite de Mattis-Teutsch este binevenită prin valoarea ei de exemplu. Asemenea lui Mattis-Teutsch altădată, artiștilor de astăzi, care vin în contact cu fenomene artistice de o noutate deconcertantă uneori, le este vitală descoperirea motivațiilor profunde ale acestora și mai ales a posibilităților de acces și de integrare într-o problematică artistică de rezonanță mondială. În acest sens, credem, este edificator răspunsul pe care arta lui Mattis-Teutsch îl implică.

Mattis-Teutsch a avut desigur avantajul considerabil de a-și desăvîrși formația artistică în chiar locul și timpul care au fost martore afirmării expresionismului. Deci nu întîlnirea întîmplătoare cu o artă epigonică, ci, dimpotrivă, participarea efectivă la o mișcare vie, conținînd virtual infinite direcții de dezvoltare. Dar interesul operei lui Mattis-Teutsch rezidă tocmai în depășirea acestui prim

impuls, acestei prime opțiuni, în amplificarea și interpretarea pe coordonate proprii a elementelor de influență. Evoluția sa artistică ulterioară, prezidată de o sensibilitate de autentică vibrație și de o gândire cu remarcabile virtuți analitice, nu a înregistrat fluctuația capricioasă a curentelor, impunându-se tocmai prin coerența ei.

Expoziția de la Dalles a fost în acest sens o confirmare, principiul organizatoric fiind tocmai evidențierea acestei linii de gândire precis orientată, consecventă sieși. Din confruntarea ansamblului operei a reieșit cu claritate interesul indiscutabil al ciclului « Florilor sufletești » — moment de echilibru nedepășit, credem, de Mattis-Teutsch —, precum și caracterul oarecum doctrinar predominant în unele etape, care însă dezvăluie nu atât existența unor contradicții, cât mai degrabă gradul de complexitate al concepției artistice a lui Mattis-Teutsch.

I. P.

EXPOZIȚIA «ARTĂ ARTIZANALĂ DIN IRAN»

Dacă în toamna anului trecut, la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, arta iraniană a fost reprezentată prin obiecte tradiționale caracteristice vechii arte persane, în recenta expoziție organizată în sala Dalles poate fi urmărită creația actuală a meșterilor artizani. Prezentate și publicului parizian în urmă cu două luni, exponatele ilustrează stadiul prezent de dezvoltare a artelor decorative iraniene în diverse ramuri: ceramică, email, metal, broderii și țesături, podoabe.

Moștenitori de bogate tradiții, creatorii contemporani valorifică vechile meșteșuguri, realizând obiecte în care se îmbină caracterul decorativ cu cel utilitar. Un loc aparte îl ocupă în expoziție țesăturile din bumbac, mătase, lână, ale căror motive decorative se detașează printr-o cromatică vie contrastantă, relevând la unele din piese similitudini cu ornamentica scoarțelor noastre populare. Atenția ne este solicitată de tipurile de vase lucrate în alamă și aramă, într-o diversitate de forme proprii lumii orientale, îmbinate cu o ornamentică tributară tradiției locale. Ca observație generală, am putea conchide că și materialul imprimă un caracter specific acestor obiecte, necesitând o decorație anume. Se pot cita, astfel, piesele lucrate în email, sidef, aidoma unor fragmente de miniatură în care scenele prezentate au un caracter narativ (pudriere, brățări, inele, oglinzi, broșe).

Ceramica completează și ea ansamblul acestei expoziții prin vase al căror colorit amintește albastrul caracteristic ceramicii persane; uneori și motivele decorative sînt inspirate din simbolistica orientală. Mai apropiate de concepția nouă a decorativului sînt piesele din sticlă, purtînd amprenta unui anumit modernism.

Cu toate că expoziția are un caracter destul de restrîns, se pot desprinde aspectele specifice artei artizanale din Iran, care exprimă pe de o parte

tendința de a-și menține motivele ornamentale tradiționale, iar pe de altă parte de a-și îmbogăți sfera ornamentației cu elemente decorative inedite.

I. C. M.

EXPOZIȚIA «ACHIZIȚII NOI LA MUZEUL SATULUI»

Colecțiile Muzeului Satului, alcătuite din cele mai reprezentative creații de artă ale poporului nostru, se îmbogățesc de la un an la altul cu noi obiecte achiziționate în cursul campaniilor sistematice de cercetări de către colectivul de specialitate al muzeului. Expozițiile ce vor fi organizate aici în anul 1972 — în număr de șase — își propun să facă cunoscute unui public cât mai larg achizițiile anului 1971, care cuprind un număr impresionant de piese de port, țesături de interior, obiecte din lemn, ceramică, de pe aproape tot cuprinsul țării. În recenta expoziție n-a putut fi expus decît un număr restrîns de obiecte din domeniul portului popular și al țesăturilor de interior, selecționate riguros după criteriul valorii istorice, artistice și documentare, din următoarele zone etnografice: Tirnave, Hațeg, Maramureș, Vrancea, Neamț, Oltenia. Alături de exponate aparținînd începutului secolului al XX-lea, sînt prezente și cîteva piese de costum autentice — cămăși — de mare valoare artistică, provenite din colecția cetățeanului francez de origine română Gheorghe Răut, donată muzeului.

Piesele de interior țărănesc sînt reprezentate în special prin căpătie, perne, lepedeie, covoare de masă, foi de scoarță, păretare, șervete, lăicere, prico-vițe, lați de rudă și sînt decorate cu o gamă variată de ornamente geometrice în tonuri cromatice specifice zonelor etnografice cărora le aparțin.

În ceea ce privește piesele de port, alături de costume reprezentative pentru diverse regiuni ale țării, între care se remarcă în mod deosebit cele de Vrancea, apar și piese separate de o incontestabilă valoare artistică și decorativă: cămăși, catrințe, zăvelci, pieptare, cojoace, șube.

Considerăm că ar fi binevenită generalizarea acestei metode de organizare a unor expoziții temporare cu lucrările achiziționate și la alte muzee din țară. În acest fel, muzeele ar face mai bine cunoscute în rîndul iubitorilor de artă noile achiziții intrate în patrimoniul lor.

M.C.

OMAGIU LUI G. OPRESCU. EXPOZIȚIE DE GRAVURI, DESENE, DOCUMENTE

București, 1971. (Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, Cabinetul de stampe). Prefață de Șerban Cioculescu; introducere de Remus Niculescu; catalog de Elena Niculescu, 22 p. + LVI pl.

Cabinetul de stampe a comemorat împlinirea a 90 de ani de la nașterea lui George Oprescu, unul dintre marii săi donatori, printr-o expoziție deschisă la 21 decembrie 1971. Datorită donației Oprescu (peste 6 000 de gravuri și 1 400 de desene), colecțiile Cabinetului de stampe au fost considerabil îmbogățite prin piese alese, aparținând principalelor școli europene, precum și prin numeroase stampe japoneze. Catalogul reproduce cu notițe critice totalitatea operelor expuse, oferind o imagine grăitoare a calității și a varietății acestei donații.

Remarcăm, printre desene, *Portretul papei Grigore al XV-lea*, de Guercino, databil între 1621 și 1623, ani petrecuți de pictor la Roma (cat. 34), o schiță de o excepțională vivacitate de Luca Cambiaso (cat. 33), o foaie de studii după monede antice de Delacroix (cat. 36), mărturii datorate unor artiști francezi care au vizitat Principatele în secolul al XIX-lea (Charles Doussault, Louis Dupré), un *Portret de țărăncă* de Grigorescu (cat. 40), o *Vedere din Marsilia* de Signac (cat. 41) și o foarte frumoasă

operă de tinerețe a lui Picasso, *Portretul sorei artistului* (cat. 43). O serie de desene de Jean Al. Steriadi (cat. 45–52), însoțită în catalog de comentarii biografice, evocă pe prietenii profesorului Oprescu, Henri Focillon, doctorii Ion Cantacuzino, Constantin Ionescu-Mihăiești și Mihai Ciucă, pictorul Theodor Pallady.

Selecția de gravuri, de la Dürer (*Nemesis*, cat. 1) până la Utrillo (*Strada Orchamps*, cat. 31), inevitabil foarte restrânsă, ca și aceea a desenelor de altfel, cuprinde câteva opere rare. Cităm un exemplar din primul stadiu al gravurii *L'Aveu difficile* de Jean-François Janinet după Lawreince (cat. 17; fig. 1) și una dintre cele două litografii cunoscute ale lui Gros, *Comandant de mameluți călare* (cat. 21), planșă provenind din colecția lui Henri Beraldi.

Au fost expuse, de asemenea, din bogata corespondență a profesorului, scrisori de la Bergson, Focillon și Valéry.

E.M.



Fig. 1. — Jean-François Janinet, *L'Aveu difficile*, gravură în culori după Nicolas Lawreince, 1787 (Expoziția « Omagiu lui George Oprescu », Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, 1971).



Fig. 2. Edouard Manet, *Le Gamin*, litografie (Expoziția « Omagiu lui George Oprescu », Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, 1971).

Expoziții în țară

Expoziția «Cultura bizantină în România»
septembrie — octombrie 1971
Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, București

Expoziția inaugurală «Personalități brăilene»
septembrie — octombrie 1971
Galeriile de artă ale Fondului plastic, Brăila

Expoziția «Din activitatea Partidului Comunist în armată»
septembrie — octombrie 1971
Casa armatei, Iași

Expoziția de grup
FARKAS JOSEF, LEPISZÁN F. ZITTA, MOTTI HOR-
TENSIA, MOTTI ROMAN
septembrie — octombrie 1971
Casa de cultură «Petofi Sándor», Intrarea Zalomit nr. 6,
București

Expoziția cnaclului U.A.P., Buzău
septembrie — noiembrie 1971
itinerată în incinta întreprinderilor și instituțiilor din raza
municipiului Buzău

Expoziția «Babadagul văzut de pictori»
septembrie — octombrie 1971
Tulcea

Expoziția de artă decorativă
MAGDA PĂUN, MARIA PROFETA
septembrie — octombrie 1971
Galeria de artă «Amfora», Str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de grafică
EVA CERBU, CLARETTE WACHTEL
septembrie — octombrie 1971
Galeriile de artă «Simeza», Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de tapiserie
ILEANA BALOTĂ
septembrie — octombrie 1971
Galeriile de artă, Oradea

Expoziția de pictură
IOSIF BENE

septembrie — octombrie 1971
Covasna

Expoziția de pictură
ANA DUȚESCU-BORTEANU
septembrie — octombrie 1971
Galeriile de artă, Timișoara

Expoziția retrospectivă
FÜLOP ANTAL ANDOR
septembrie — octombrie 1971
Palatul culturii, Tg. Mureș

Expoziția de pictură
LUIZA HĂRGĂLAȘ ASAVETEI
septembrie — octombrie 1971
Ateneul tineretului, Aleea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de pictură și grafică
GHEORGHE ILIESCU
septembrie 1971: Negrești
noiembrie 1971: Roman

Expoziția de pictură
DĂM. IORDACHE
septembrie — octombrie 1971
Biblioteca centrală universitară, București

Expoziția de pictură
COCA MEȚIANU
septembrie — octombrie 1971
Biblioteca municipală de artă, Bd. Republicii nr. 43, București

Expoziția de tapiserie
ONORINA PARASCHIVESCU
septembrie — octombrie 1971
Casa creației populare a municipiului, Str. Cosmonauților
nr. 7, București

Expoziția de pictură
CĂLIN POJAR
septembrie — octombrie 1971
Galeria mică a Fondului plastic, Cluj

Expoziția de grafică
ȘERBAN RUSU ARBORE

septembrie – octombrie 1971

Galeriile de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziție de ceramică cu lucrări executate la Complexul industrial de sticlă și faianță – Sighișoara
participă: COSTEL BADEA, ILIE BELDEANU, WILHELM FABINI, DRAGOȘ GĂNESCU, ALEXIE LAZĂR FLO-RIAN, PATRICIU MATEESCU, DUMITRU RĂDU-LESCU, ROMEO VOINESCU, OTTO KUDELASZ

octombrie 1971

Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziția de grafică « În memoria lui Bacovia »

CONSTANTIN CUCOȘ

octombrie 1971

Galeriile de artă, Bacău

Expoziția de acuarele
IULIA HĂLĂUCESCU

octombrie 1971

Galeriile de artă, Iași

Expoziția de grafică
MIHAI MĂDESCU

octombrie 1971

Tazlău

Expoziția de pictură și grafică

ION MURARIU

octombrie 1971

Galeriile de artă « Orizont », Bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de pictură

CAROL NEBERT

octombrie 1971

Galeria mică a Fondului plastic, Cluj

Expoziția de grafică

DAN PLATON

octombrie 1971

Galeriile de artă, Ploiești

Expoziția de pictură

ERNEST SCHULLER

octombrie 1971

Casa orășanească de cultură, Bistrița

Expoziția de pictură

GHEORGHE STOICA

octombrie 1971

Casa de cultură a municipiului, Buzău

Expoziția retrospectivă de pictură

IPOLIT STRÎMBU

octombrie 1971

Muzeul de artă, Craiova

Expoziția « Spectacol-Poem » a studenților anului VI din Institutul de arte plastice « N. Grigorescu », dedicată semi-centenarului P.C.R.

octombrie – noiembrie 1971

Studioul I.A.T.C. « Casandra », București

Expoziția de pictură și sculptură

A.U.E.L. NEDUL, NICOLAE ALAM

octombrie – noiembrie 1971

Galeriile de artă, Deva

Expoziția de sculptură și grafică

KURT HÄNDEL, HORST ZAY

octombrie – noiembrie 1971

Casa de cultură « Friedrich Schiller », Str. Batiștei nr. 15, București

Expoziția de pictură

EUGENIA ȘTEFĂNESCU, TEODOR RĂDUCANU

octombrie – noiembrie 1971

Căminul cultural, Scornicești

Expoziția de pictură, sculptură și grafică

VICTOR PAVEL, DIAMANTINA LEABU

octombrie – noiembrie 1971

Ateneul tineretului, Aleea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de pictură

ANA FRÎNCULESCU, MARIA FRÎNCULESCU, EMIL

NICOLESCU-NIC

octombrie – noiembrie 1971

Casa Corpului didactic, Bd. Gh. Gheorghiu-Dej nr. 32, București

Expoziția de pictură și grafică

VASILE GHEORGHE BUD

octombrie – noiembrie 1971

Sala de expoziții, Piața Libertății, Baia-Mare

Expoziția retrospectivă

ION DIACONESCU

octombrie – noiembrie 1971

Sălile Ateneului român, Str. Franklin nr. 3 și Teatrul de comedie, București

Expoziția de pictură « Poezia mării »

VALENTIN DONICI

octombrie – noiembrie 1971

Casa centrală a armatei, Bd. Gh. Gheorghiu-Dej nr. 2, București

Expoziția de tapiserie și proiecte de tapiserie

ȘERBANA DRĂGOESCU

octombrie – noiembrie 1971

Sala Kalinderu, Str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de grafică

IRINA GRADEA

octombrie – noiembrie 1971

Galeria mică a Fondului plastic, Cluj

Expoziția de pictură

INCZE JÁNOS DES

octombrie – noiembrie 1971

Miercurea Ciuc

Expoziția de sculptură

CONSTANTIN IORDACHE

octombrie – noiembrie 1971

Galeriile de artă « Amfora », Str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de sculptură

GABRIELA MANOLE ADOC

octombrie – noiembrie 1971

Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură

ION DIMITRIU-NICOREȘTI

octombrie – noiembrie 1971

Biblioteca centrală universitară, București

Expoziția de sculptură

VICTOR POSTELNICU

octombrie – noiembrie 1971

Galeria de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de pictură

CARMEN ȘOSEANU

octombrie – noiembrie 1971

Holul Teatrului Giulești, București

Expoziția retrospectivă
MIA STEURER-MOȚATU
octombrie – noiembrie 1971
Galeria de artă fotografică, str. Brezoianu nr. 23, București

Expoziția de afișe pentru « Luna economiei »
noiembrie 1971
Sala de expoziții din Bd. Magheru nr. 32-36 și Palatul C.E.C., Calea Victoriei nr. 13, București

Expoziția de grup
pictură: IOAN GÎNJU, DIMITRIE GAVRILEAN
sculptură: DAN COVĂTARU
noiembrie 1971
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziția de grafică și ceramică
CORNELIU AILINCĂI, IOSIF MARTIN
noiembrie 1971
Galeria mică a Fondului plastic, Cluj

Expoziția de sculptură și artă decorativă
FLORIN CODRE, VERONICA BUCUR BĂLAȘ
noiembrie 1971
Sala «Arta», Brașov

Expoziția de pictură
ANA DARVAS
(elevă cl. I a școlii generale nr. 80)
noiembrie 1971
Holul cinematografului Dolna, București

Expoziția de pictură
ECATERINA C. DELIGHIOZ
noiembrie 1971
Biblioteca centrală universitară, București

Expoziția de pictură
ION DIMITRIU-NICOREȘTI
noiembrie 1971
Biblioteca centrală universitară, București

Expoziția de pictură pe sticlă
LILIANA DINESCU-ȚIGĂNESCU
noiembrie 1971
Galeria de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de acuarele
CONSTANTIN GĂVENEA
noiembrie 1971
Galeriile de artă « Amfora », Str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de fotografie, pictură și grafică
GHEORGHE GHIACIU
noiembrie 1971
Galeria de artă fotografică, Str. Brezoianu nr. 23, București

Expoziția de grafică
VERONICA GRIDINOC
noiembrie 1971
Sala Complexului de celuloză și hirtie, Suceava

Expoziția de pictură
VASILE GRIGORE
noiembrie 1971
Foaierul Teatrului de comedie, București

Expoziția de pictură și grafică
ANA IORDACHE
noiembrie 1971
Ateneul tineretului, Aleea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de sculptură
MIHAIL LAURENȚIU
noiembrie 1971
Galeriile de artă « Orizont », Bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de pictură
R. IOSIF, ȘERBAN ZAINEA
noiembrie 1971
Galeria de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția retrospectivă « Prezențe artistice la Baia-Mare – 1896–1971 »
noiembrie 1971 – ianuarie 1972
Muzeul județean și Casa de cultură a sindicatelor, Baia-Mare

Expoziția republicană de desen și gravură deschisă în cadrul manifestărilor lunii culturii, științei și educației « Danubius-Galați '71 »
noiembrie – decembrie 1971
Muzeul de artă modernă și contemporană, Galați

Expoziția de pictură, sculptură și grafică a Filialei U.A.P. Timișoara
noiembrie – decembrie 1971
Galeriile de artă, Timișoara

Expoziția de pictură și grafică
ION CARP FLUIERAȘ, ADRIAN BOCANCEA
noiembrie – decembrie 1971
Casa de cultură a sindicatelor, Suceava

Expoziția de grafică
OCTAVIA VASILE, ILIE PATRAȘ, EMILIAN IONESCU
noiembrie – decembrie 1971
Holul Bibliotecii municipale, Iași

Expoziția de artă decorativă
ION BERENDEA
noiembrie – decembrie 1971
Galeria de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de caricaturi
GABRIEL BRATU
noiembrie – decembrie 1971
Galeriile de artă, Craiova

Expoziția de grafică
GEDEON ZOLTAN
noiembrie – decembrie 1971
Galeria mică a Fondului plastic, Cluj

Expoziția retrospectivă
ROMUL LADEA (1901–1970)
noiembrie – decembrie 1971: Muzeul de artă, Cluj
ianuarie – februarie 1972: Sălile Dalles, București

Expoziția de pictură și acuarele
DAN MIHĂILESCU
noiembrie – decembrie 1971
Casa arhitecților, Str. Episcopiei nr. 9, București

Expoziția de pictură
VALERIU MOISESCU
noiembrie – decembrie 1971
Foaierul Teatrului mic, București

Expoziția de pictură și sculptură
GHEORGHE PÎRVU

noiembrie — decembrie 1971
Casa de cultură a sindicatelor, Reșița

Expoziția retrospectivă de pictură și grafică
RHEA SILVIA RADU
noiembrie — decembrie 1971
Casa artei, Sibiu

Salonul de toamnă al Filialei U.A.P., Brașov
decembrie 1971
Sala « Arta », Brașov

Expoziția județeană de artă plastică a Filialei U.A.P., Cluj
decembrie 1971
Galeria mare a Fondului plastic, Cluj

Expoziția județeană de artă plastică a Filialei U.A.P., Miercurea-Ciuc
decembrie 1971
Casa de cultură, Miercurea-Ciuc

Expoziția județeană a Cenaclului U.A.P., Piatra-Neamț
decembrie 1971
Sălile colecției de artă, Piatra-Neamț
itinerată la centre muncitorești din Piatra-Neamț, Roznov,
Tg.-Neamț, Roman, Bicăz

Expoziția județeană a Cenaclului U.A.P., Ploiești
decembrie 1971
Palatul culturii, Ploiești

Salonul județean de pictură și sculptură al Filialei U.A.P.
Tg.-Mureș
decembrie 1971
Palatul culturii, Tg.-Mureș

Salonul de iarnă al medicilor
decembrie 1971
Institutul de medicină și farmacie, Cluj

Expoziția de pictură, grafică și artă tipografică deschisă în
cadrul « Zilei tipografilor »
decembrie 1971
Școala populară de artă, Cluj

Expoziția de pictură și sculptură « Eroi și momente din
istoria patriei » deschisă în cadrul manifestărilor lunii culturii,
științei și educației — « Danubius-Galați '71 »
decembrie 1971
Casa de cultură a sindicatelor, Galați

Expoziția de artă decorativă
decembrie 1971
Teatrul maghiar de stat, Sf.-Gheorghe

Expoziția permanentă a Cenaclului U.A.P., Suceava
decembrie 1971
Sediul Cenaclului U.A.P., Str. Ștefan cel Mare nr. 28, Suceava

Expoziția de lucrări realizate de studenții Institutului de
arte plastice « N. Grigorescu » în practica de vară la Mediaș
decembrie 1971
Sala « Kalinderu », Str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția pionierilor deschisă sub egida Comitetului național
român pentru U.N.I.C.E.F.
decembrie 1971
Centrul de informații al O.N.U., Str. Aurel Vlaicu nr. 18,
București

Expoziția de grup
sculptură: HORIA FLĂMÎNDU

tapiserie: TEODORA MOISESCU-STENDL
tapiserie și grafică: ION STENDL
decembrie 1971
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziția de pictură
GHEORGHE APOSTU
decembrie 1971
Galeriile de artă, Bacău

Expoziția de pictură
DAN BOTA
decembrie 1971
Ateneul tineretului, Alea Alexandru nr. 38, București

Expoziția « 13 piese pentru atmosferă Shakespeare »
ZAMFIR DUMITRESCU
decembrie 1971
Holul Teatrului Giulești, București

Expoziția de ceramică experimentală
WILHELM FABINI
decembrie 1971
Galeria de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132, Bucu-
rești

Expoziția de grafică
ION POPDAN
decembrie 1971
Galeriile de artă, Satu-Mare

Expoziția de grafică
ALEXANDRU ISBAȘA
decembrie 1971
Galeriile de artă, Craiova

Expoziția de pictură și grafică
ION MĂTĂȘĂREANU
decembrie 1971
Galeriile de artă, Constanța

Expoziția de grafică
SOO ZOLD MARGIT
decembrie 1971
Casa de cultură « Petofi Sandor », Intrarea Zalomit nr. 6,
București

Expoziția de ceramică
CECILIA STORCK-BOTEZ
decembrie 1971
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Salonul de pictură și sculptură al municipiului București
decembrie 1971 — ianuarie 1972
Sălile « Dalles », București

Expoziția « Omagiu lui G. Oprescu » — gravuri, desene,
documente
decembrie 1971 — februarie 1972
Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, Calea
Victoriei nr. 125, București

Expoziția interjudețeană a Filialelor U.A.P. Craiova și
Petroșani și a Cenaclului U.A.P., Deva
decembrie 1971 — ianuarie 1972
Muzeul de artă, Craiova

Salonul de toamnă « Danubius-Galați »
decembrie 1971 — ianuarie 1972
Muzeul de artă modernă și contemporană, Galați

Expoziția colectivă de pictură, sculptură și grafică a Filialei U.A.P., Iași, cu tema « Lupta Partidului Comunist Român pentru instaurarea puterii democratice în România »
decembrie 1971 — ianuarie 1972
Uzina metalurgică, Iași

Salonul de iarnă '71 — Expoziție județeană
decembrie 1971 — ianuarie 1972
Sala de artă, Pasajul Victoriei nr. 39, Pitești

Expoziția județeană de artă plastică a Filialei U.A.P., Oradea
decembrie 1971 — ianuarie 1972
Muzeul Țării Crișurilor, Oradea

Expoziția anuală de pictură, sculptură și grafică a Cenaclului U.A.P., Suceava
decembrie 1971 — ianuarie 1972
Galeriile de artă și Casa de cultură a sindicatelor, Suceava

Expoziția « Valori de artă românească » organizată cu ocazia împlinirii a 110 ani de la înființarea Muzeului de artă din Iași (lucrări achiziționate în ultimele două decenii)
decembrie 1971 — ianuarie 1972
Palatul culturii, Iași

Expoziția de sculptură și desen
RADU AFTENIE
decembrie 1971 — ianuarie 1972
Galeria de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de grafică
PETRE BOTEZATU
decembrie 1971 — ianuarie 1972
Galeriile de artă, Ploiești

Expoziția de pictură și tapiserie
PAVEL CODIȚĂ
decembrie 1971 — ianuarie 1972
Galeriile de artă « Orizont », Bd. N. Bălcescu nr. 20, București

Expoziția retrospectivă
THEODOR PALLADY
decembrie 1971 — martie 1972
Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, București

Expoziția de pictură și grafică
THEODOR PALLADY
decembrie 1971 — ianuarie 1972
Rimnicu-Vilcea

Expoziția de pictură
DAN PERETZ
decembrie 1971 — ianuarie 1972
Teatrul de comedie, București

Expoziția anuală de grafică a Filialei U.A.P., Cluj
ianuarie 1972
Galeria mare a Fondului plastic, Cluj

Expoziția de artă plastică a profesorilor și învățătorilor din școlile generale și liceale din Arad și din alte localități ale județului
ianuarie 1972
Casa Corpului didactic, Arad

Expoziția studenților anului II ai Facultății de desen din Institutul de arte plastice « N. Grigorescu » (lucrări realizate în timpul practicii de vară a anului 1971 la Sighișoara)
ianuarie 1972
Sala « Kalinderu », Str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția « Tinărul în contemporaneitate »
ianuarie 1972

Casa de cultură a sectorului 8, Bd. București-Noi nr. 86, București

Expoziția cenaclului « Ion Andreescu »
ianuarie 1972
Casa Corpului didactic, Bd. Gh. Gheorghiu-Dej nr. 32, București

Expoziția de caricaturi a elevilor din sectorul 7
ianuarie 1972
Ecran-club, Șoseaua Grozăvești nr. 82, București

Expoziția de artă plastică a județelor Constanța și Tulcea (profesioniști și amatori)
ianuarie 1972
Galeriile de artă Constanța

Expoziția de artă decorativă
VIORICA BENA, DIOCLEȚIAN NICOLAE, MIHAI MAFTEL, CONSTANTIN CAZACU, MARIA ZAHARIA
ianuarie 1972
Sediul Ministerului Energiei Electrice, București

Expoziția de grup
pictură: TEODOR BOTIȘ, ANDONIS PAPADOPULOS
artă decorativă: VICTOR CIATO, MIHAELA ȘTEFĂNESCU
ianuarie 1972
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziția de sculptură și grafică
LAURENȚIU GHERASIM, ȘTEFAN BUCEWSKI
ianuarie 1972
Casa de cultură a sindicatelor, Birlad

Expoziția de pictură
GHEORGHE MITRĂCHITĂ (com. Birca-Dolj), GHEORGHE B. NEGRU (com. Lerești-Argeș)
ianuarie 1972
Casa de creație populară a municipiului, Piața Cosmonauților nr. 7, București

Expoziția de acuarele « Eminesciana »
MARIA D. DIMA
ianuarie 1972
Holul Universității populare, Bd. N. Bălcescu nr. 18, București

Expoziția de pictură
CAROL ELEKEȘ
ianuarie 1972
Sala studio a Institutului de teatru, Tg.-Mureș

Expoziția de sculptură
ALEXANDRA GHEORGHE
ianuarie 1972
Galeriile de artă « Amfora », Str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de grafică
EUGEN HANDELSMAN
ianuarie 1972
Muzeul de istorie, Alba-Iulia

Expoziția de pictură
VIRGIL IONESCU
ianuarie 1972
Clubul muncitoresc « 23 August » al sindicatelor, Botoșani

Expoziția de pictură
GHEORGHE LĂINICEANU
ianuarie 1972
Clubul sindicatelor « Grivița Roșie », Calea Griviței nr. 353, București

Expoziția de pictură
DUMITRU MANEA
ianuarie 1972
Întreprinderea de industrie locală « Metalurgica », București

Expoziția de pictură
MATTIS IANOȘ
ianuarie 1972
Casa de cultură « Petöfi Sandor », Intrarea Zalomit nr. 6, București

Expoziția de pictură
DECEBAL NIȚULESCU
ianuarie 1972
Redacția revistei « Astra », Brașov

Expoziția de grafică
IULIAN OLARIU
ianuarie 1972
Casa de cultură a sectorului 2, Str. Mihail Eminescu nr. 89, București

Expoziția de caricaturi
MIHAI PÎNZARU
ianuarie 1972
Holul cinematografului « Modern », Suceava

Expoziția de pictură
NADIA POPOVICI
ianuarie 1972
Galeria de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția județeană de artă plastică a Filialei U.A.P., Constanța
ianuarie — februarie 1972
Galeriile de artă, Constanța

Expoziția « Frumusețile patriei » a cenaclului « Ion Andreescu »
ianuarie — februarie 1972
Casa Corpului didactic, Bd. Republicii nr. 32, București

Expoziția de grup
pictură: ALEXANDRU ȚIPOIA
sculptură: ION JIGA
grafică: VASILE DOBRIAN
ianuarie — februarie 1972
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziția de grup
DOINA IOHAN, MARIA VIȘAN, CONSTANTIN ENE, ION COMĂNESCU, DUMITRU DESCULȚU
ianuarie — februarie 1972
Casa de cultură a sectorului 6, Calea Rahovei nr. 151, București

Expoziția de grafică
TIA PELTZ, NICOLAE HILOHI
ianuarie — februarie 1972
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură și scenografie
DECEBAL NIȚULESCU, IULIANA DOBRIAN
ianuarie — februarie 1972
Palatul culturii, Pitești

Expoziția de pictură
ALECU DRĂGAN, LAZĂR MUNTEANU
ianuarie — februarie 1972
Casa de creație populară a municipiului, Piața Cosmonauților nr. 7, București

Expoziția de pictură
ALEXANDRU ȚIPOIA, GEORGE ȚIPOIA
ianuarie — februarie 1972
Biblioteca municipală de artă, Bd. Republicii nr. 43, București

Expoziția de pictură
PAVEL CHICHIȘAN
ianuarie — februarie 1972
Casa Corpului didactic, Bd. Gheorghe Gheorghiu-Dej nr. 32, București

Expoziția de grafică
VASILE DOBRIAN
ianuarie — februarie 1972
Teatrul de Comedie, București

Expoziția de pictură și grafică
ION FIȘTOC
ianuarie — februarie 1972
Casa arhitectului, Str. Episcopiei nr. 9, București

Expoziția de pictură
CORNELIA ICLOZAN
ianuarie — februarie 1972
Galeriile de artă « Amfora », Str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de grafică
GABRIEL KAZINCZY
ianuarie — februarie 1972
Miercurea Ciuc

Expoziția de artă decorativă
IONELA MANOLESCU
ianuarie — februarie 1972
Galeria de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de grafică
PLUGOR SANDOR
ianuarie — februarie 1972
Galeria mică a Fondului plastic, Cluj

Expoziția retrospectivă
SZOPOS SANDOR (1881–1954)
ianuarie — februarie 1972
Muzeul de artă, Cluj

Expoziția de artă decorativă a studenților Institutului de arte plastice « N. Grigorescu »
februarie 1972
Sala « Kalinderu », Str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de pictură
ANCA ȘERBĂNESCU, ȘERFI ȘERBĂNESCU
februarie 1972
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură
ILEANA BARDA
februarie 1972
Casa de cultură a sindicatelor, Suceava

Expoziția de guașe
MARIANA O. BOJAN
februarie 1972
Institutul de arte plastice « Ion Andreescu », Cluj

Expoziția de pictură
NICOLAE CRASI
februarie 1972
Casa tineretului, Iași

Expoziția de pictură
GHEORGHE DIACONU
februarie 1972
Teatrul tineretului, Iași

Expoziția de grafică
DUMITRU RUSU
februarie 1972
Sala Combinatului de celuloză și hirtie, Suceava

Expoziția de pictură
EUGEN SERBIN
februarie 1972
Holul Universității populare, Bd. N. Bălcescu nr. 18, București

Expoziția de pictură
FLORICA TEIȘANU-APOSTOLEANU
februarie 1972
Casa arhitectului, Str. Episcopiei nr. 9, București

Expoziția de pictură și grafică
CARMEN TOMA
februarie 1972
Biblioteca municipală « Gheorghe Asachi », Iași

Expoziția Filialelor U.A.P., Arad, Craiova, Oradea
februarie — martie 1972
Sălile Ateneului român, Str. Franklin nr. 3, București

Expoziția de grup
pictură: ELENA UȚĂ-CHELARU
sculptură: ELENA HARIGA-AVRAMESCU
grafică: ANGELA POPA-BRĂDEAN
februarie — martie 1972
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziția de pictură
MARIA BUZEA, IOANA POPP, ELENA SURDU-STĂNESCU
februarie — martie 1972
Holul Teatrului mic, București

Expoziția de pictură
LUCIA FRENȚIU, ELENA STĂTESCU
februarie — martie 1972
Teatrul de comedie, București

Expoziția de ilustrații la *Divina comedie*
BENCsik JANOS
februarie — martie 1972
Sala Institutului român de relații culturale cu străinătatea, Str. Mihail Eminescu nr. 8, București

Expoziția de pictură, grafică și scenografie
ADRINA BUTMALAI
februarie — martie 1972
Casa de cultură a sectorului 6, Calea Rahovei nr. 151, București

Expoziția de pictură
MICHAELA ELEUTHERIADE
februarie — martie 1972
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția retrospectivă
HANS EDER (1883—1955)
februarie — martie 1972
Sala « Arca », Brașov

Expoziția de pictură pe sticlă
SIMONA NISTOR
februarie — martie 1972
Biblioteca municipală, Bd. Republicii nr. 43, București

Expoziția de pictură
ADRIANA OANCEA
februarie — martie 1972
Galeriile de artă, Timișoara

Expoziția de ceramică
DUMITRU RĂDULESCU
februarie — martie 1972
Galeria de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția retrospectivă
ION THEODORESCU-SION
februarie — martie 1972
Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, București

Expoziții românești peste hotare

Expoziția de grafică contemporană românească
(59 de lucrări)
august — septembrie 1971
New-Delhi, India

Expoziția de pictură și grafică a Filialei U.A.P., Constanța
participă: ION DUMAN, GHEORGHE FIRICĂ, CONSTANTIN GĂVENEA, ȘTEFAN GĂVENEA, CONSTANTIN GEORGESCU, NICOLAE GHIAȚĂ, EUGEN MĂRGĂRIT, EDITH ORLOWSCHI, NICOLAE RĂDULESCU, MIRCEA VĂRZARU
septembrie — octombrie 1971
Baku, R.S.S. Azerbaidjană

Expoziția de tapiserie și grafică
TITINA COMȘA, ANGELA PAȘCA
24 septembrie — 10 octombrie 1971
Centre culturel de Bruxelles, Salle Carrefour,
Place St. Nicolas, Bruxelles, Belgia

Expoziția de sculptură
ION MITRICI
9 — 27 octombrie 1971
Studio d'Arte Moderna, Via Margutta 18 C, Roma, Italia

Expoziția de grafică
VIRGINIA BAZ BAROIU, LIDIA CIOLAC
11 — 20 octombrie 1971
Galeria d'Arte « Il Salotto », Vicenze, Italia

Expoziția de artă plastică română — acuarelă și desen colorat
(25 de participanți)
noiembrie 1971
Cleveland, S.U.A.

Expoziția de pictură
AUREL IACOBESCU
noiembrie 1971
Oates Gallery, Memphis, S.U.A.

Expoziția de pictură și sculptură
OTILIA GROSU, LADISLAU SCHWARTZ
noiembrie 1971
Galerie Haagse Kunstkring, Haga, Olanda

Expoziția de grafică
VASILE PINTEA
1—14 noiembrie 1971
Clubul Ambasadei americane, Belgrad, R.S.F. Iugoslavia

Expoziția de tapiserie
RODICA ROMAN
1—10 noiembrie 1971
Academia di Romania, Roma, Italia

Expoziția de sculptură
GHEORGHE STĂNESCU
noiembrie — decembrie 1971
Galeria Burckard, Roma, Italia

Expoziția de ceramică « Folklore aus Rumänien »
STELIAN OGREZEANU
1 noiembrie — 31 decembrie 1971
Galeria Handwerk, München, R. F. a Germaniei

Expoziția « Imagini din vechea Genevă »
SORIN IONESCU
17 noiembrie — 17 decembrie 1971
Galeria « La Vela », Berna, Elveția

Expoziția de sculptură și pictură pe faianță
BENCZEDI SANDOR, ERDŐS TIBOR
noiembrie — decembrie 1971
Budapesta, R. P. Ungară

Expoziția de acuarele și guașe
DIMITRIE ȘTIUBEI
noiembrie — decembrie 1971
Holul Hotelului Richmond, Geneva, Elveția

Expoziția de grup
CONSTANTIN BACIU, SABIN BĂLAȘA, ION BIȚAN,
MARCEL CHIRNOAGĂ, CONSTANTIN FOAMETE,
ION GHEORGHIU, VINCENTIU GRIGORESCU, ION
MINOIU, ION MURARU, ION PACEA
decembrie 1971
Kubik Gallery, New York, S.U.A.

Expoziția de pictură
ALEXANDRU CIUCURENCU
10 decembrie 1971 — 10 ianuarie 1972
Sala Centrului cultural « Ora », Atena, Grecia

Expoziția românească de ilustrație de carte
participă: MAGDA ARDELEANU, CONSTANTIN BACIU,
EMILIA BOBOIA, GETA BRĂTESCU, MARCEL CHIR-
NOAGĂ, MARCELA CORDESCU, MARIA CHINSCHI,
ELENA CEAUȘU, LIGIA MACOVEI, VAL MUNTEANU,
VASILE SOCOLIUC, ION STATE
decembrie 1971 — ianuarie 1972
Sala Clubului oamenilor de cultură, Berlin, R.D. Germană

Expoziția de grup
VICTOR GAGA, XENIA VREME, LEON VREME
8—31 ianuarie 1972
Kunstkeller Kriens, Lucerna, Elveția

Expoziția de artă plastică românească
(pictură, sculptură, grafică, artă decorativă)
14 ianuarie — 14 februarie 1972
Centralne Biro Wystaw Artystycznych, Zacheta, Plac Mala-
chowskiego 3, Varșovia, R.P. Polonă

Expoziția de grafică
CORNELIU PETRESCU
22 ianuarie — 21 februarie 1972
Galeria De Vaart, Hilversum, Olanda

Expoziția de pictură
MARGARETA STAHL
13 februarie — 1 aprilie 1972
Art Sales Gallery at the Tennessee Fine Arts Center, Cheek-
wood, Nashville, S.U.A.

Participări la expoziții internaționale

A III-a ediție a Bienalei ilustrației de carte pentru copii
(18 participanți)
septembrie — octombrie 1971
Casa de cultură Bratislava, Galeria națională slovacă, Bratis-
lava, R.S. Cehoslovacă

Salonul internațional de umor
participă: ALBERT POCH, DUMITRU NEGREA
octombrie 1971
Casino Beringen, Beringen, Belgia

I-a Bială internațională de sculptură mică
participă: GEORGE APOSTU, PETRE BALOGH, NICĂ-
PETRE, MIRCEA SPĂTARU, MIRCEA ȘTEFĂNESCU
16 octombrie — 28 noiembrie 1971
Mücsarnok, Budapesta, R.P. Ungară

Bienala internațională de artă contemporană
participă: CONSTANTIN UDROIU
noiembrie 1971
Santa Tereza, Italia

Expoziția internațională organizată de Asociația internațio-
nală culturală feminină — GEDOK
participă: RODICA MARINESCU
noiembrie 1971
Köln, R.F. a Germaniei

Expoziția internațională de pictură, desen și sculptură a
elevilor și studenților
(participare românească: 26 de lucrări)
decembrie 1971
Sala Școlii politehnice, Nairobi, Kenya (itinerată ulterior în
diferite orașe din Kenya)

Al II-lea Concurs internațional de pictură « Italia 2000 » --
1971 organizat de Asociația artiștilor Van Vitelli
participă: RODICA MARINESCU, ELENA UȚĂ-CHE-
LARU, SANDA POPESCU-ȘĂRĂMĂȚ
18 decembrie 1971 — 4 ianuarie 1972
Palazzo Reale di Caserta, Napoli, Italia

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Arhitectura și sculptura romanică în Panonia medievală*, 1966, 151 p., 28 lei.
- GRIGORE IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, vol. I, *De la orînduirea comunei primitive pînă la sfîrșitul veacului al XVI-lea*, 1963, 541 p., 52 lei; vol. II, *De la sfîrșitul veacului al XVI-lea pînă la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea*, 1965, 543 p., 51 lei.
- GRIGORE IONESCU, *Arhitectura în România. Perioada anilor 1948—1969*, 1969, 196 p., 41 lei.
- * * * *Arta populară românească*, 1969, 672 p., 72 lei.
- * * * *Pagini de veche artă românească. De la origini pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea*, 1970, 352 p., 33 lei; vol. II, 1972, 305 p., 48 lei.
- BARBU BREZIANU, *Tonitza*, 1967, 218 p., 32 lei.
- * * * *Istoria teatrului în România*, vol. I, *De la începuturi pînă la 1848*, 1965, 380 p., 48 lei; vol. II, *1848—1918*, 1971, 568 p., 60 lei.
- * * * *Contribuții la istoria cinematografiei în România, 1896—1948*, 1971, 240 p., 19,50 lei.
- * * * *George Enescu, Monografie*, 1971, vol. I și II, 1296 p., 89 lei.
- * * * *Țara Birsei*, 1972, 475 p., 52 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII-REVISTĂ DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ȘI ARHEOLOGIE — IAȘI
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
— SÉRIE BEAUX-ARTS
— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA
STUDII CLASICE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI, SERIA ARTĂ PLASTICĂ, T. 19, NR. 2, P. 177 — 338, 1972

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică «ARTA GRAFICĂ» București, Calea Șerban Vodă nr. 133—135

